

# التحليل النفسي والأدب

تأليف: جان بيلمان نويل

ترجمة: حسن المودن





## **التحليل النفسي والأدب**

هذه ترجمة لكتاب

**PSYCHANALYSE  
ET LITTE' RATURE**

JEAN BELLEMIN - NOEL

الإشراف الفني والغلاف: محمود القاضى

المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

## التحليل النفسي والأدب

تأليف، جان بيلمان نويل

ترجمة، حسن المودن



١٩٩٧



## تنبيه

إن التحليل النفسى (أقصد بذلك التيار الفرويدى)، أفضل من علم، هو فن فك سئى حقيقة فى كل القطاعات المغمزة فى التجربة الإنسانية، كما يعيشها الإنسان؛ أى كما «يحكيها» لآخر أو لنفسه. ولأنه لا يميز ذاتاً عن موضوع المعرفة، فهو ينفى وجود ذات محددة أو ممكنة التحديد، وموضوعات فكر ليست بعد مسكونة، وملقوة بواسطة حيل، ومبادرات، ورغائب جزء من الذات.

إنه يستند إلى نظرية وإلى ممارسة، بلا تقنيات إلزامية، بلا شفرات شغافة، وبلا نماذج مؤكدة، وبلا تصورات أحادية التكافؤ، وبلا معالم ثابتة. إنه بنيولوب P`enelope ناسجاً وفاكاً نسيج لوحته كما نصنع حياتنا.

وبناء عليه، سيكون وهماً الحديث عن التحليل النفسى من خلال تعليقات وحواش «بسيطة» هى المتداولة فى هذه السلسلة. فالقارئ لن يجد هنا قط عرضاً منظماً للمفاهيم التى يستند إليها التحليل النفسى، وهو لن يصير أكثر من ناقد يحلل نفسياً منه محللاً متمرساً. وإذا منح لجرى قراءته نظرة شاملة عن الفرضيات، والمناهج، والنتائج المعنية، وإذا تطلع إلى تعميق اهتمامه، فلن يتعب، لا هو ولا أنا دون فائدة.

(المترجم).





## المقدمة:

القراءة من خلال التحليل النفسى:

«إن الشعراء والروائيين هم اعز حلفائنا وينبغى أن نقدر شهادتهم أحسن تقدير، لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لم يتمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها، فهم فى معرفة النفس شيوخنا، نحن الناس العاديين، لأنهم يرتوون من منابع لم يتمكن العلم بعد من بلوغها».

(س. فرويد «هذيان وأحلام» غراديثا، جونسون، ١٩٧١م، ص ١٢٧).

لقد عمّر التحليل النفسى الآن أكثر من ثلاثة أرباع القرن؛ أى أنه أقدم من فيزياء إنشتاين النسبية ببعض السنين، ولنا كامل الحق فى أن نأمل بأن تبدو فرضياته للجميع غير قابلة للجدال، وألا يوجد بعد من يؤاخذ هذه السيدة العجوز على ارتداء ملابس داخلية مغرية بقصد إغراء فاقدى البوصلة داخل مجتمع تطهّرى.

وسواء قبلناه بحسن نية أو بسوءها، فإن فرويد قد ألحق بالكانن الإنسانى ما يسميه فى مقالاته «إحدى صعوبات التحليل النفسى» (ضمن مؤلفه «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي» ١٩١٧م) الجرح الثالث الذى يصيب «حبة لذاته». فإذا كان كوبرنيك قد أرغم الإنسان على الإقرار بأن كوكبه الصغير لم يعد مركزا للعالم، وإذا كان داروين قد أوضح بأنه ليس أكثر حظا من الحيوانات الأخرى، وأنه ليس سوى ذئ أصل رائع، فإن فرويد نفسه قد بيّن أن «الأنثى ليست سيدة بيتها الخاص» (ص ٤٦).

ذلك لأن قوة دفاع اللذة تتواجد فىنا إلى حد يستحيل معه الإلمام بكامل تجبيها. كما لا يخلو من أهمية أن نعرف بأن إرادتنا وذكائنا ليسا مطلقين بما أن جزءا

كبيراً من انشطتنا الذهنية ينقلت من مراقبة الوعي، وإذا كنا منزوعين من مكانتنا السامية في الكون وفي محيطنا الحيوي، فإننا بهذه الصفة أيضاً في إطار هذه النفس التي قلما كانت مصدرراً لمجدنا ومواساتنا: هناك أشياء تفكر بداخلنا وتوجه أفعالنا مع أفكارنا، دون حتى أن نحاط علماً بحدوث بعض الظواهر. وكون الإنسان يحسّ بأنه بأنه أصيب في عزّة نفسه - في نرجسيته - ليست هذه المسألة الأكثر أهمية، ذلك لأنه قد عرف مثل هذه الإصابات. لقد كان من الضروري أن ينتصر على كثير من المقاومات المتمثلة في التقاليد والديانات ليسرع اندمال ذلك الجرح.

لذلك، فإن جهد فرويد في هذه المسألة وأثر اكتشافه هما على جانب كبير من الأهمية، وقد برهنت حركة التحليل النفسي في بداياتها على أن الفوص في خبايا العصاي أسهل من رفض الأحكام المسبقة المتفوقة على التقديرات العلمية والانطباعات الصالونية، ذلك لأن رقابات الإيديولوجية أكثر فعالية وعناء من الكبت الموجود داخل كل فرد، وضغوطات العائلة والمدرسة والدين والمؤسسات وثقل المجتمع المنظم داخل اقتصاد معين وثقل الفلسفة السائدة، أو ما يُسمّى بالتجربة، أو امتلاك «الحسّ السليم» المعقول والعقلاني، لكنه أبدا عاجز عن التفكير. كل هذا نحن ضحاياه ومستفيدون منه في الوقت نفسه، فنحن عميان لأننا مغفرون، وانتهازيون لأننا معميون. وكل هذا يسكن في دواخلنا في فكرنا ولغتنا.

أما العنصر الثاني من ثنائيتنا فهو الأدب. هذا الذي عن طريقه نعى إنسانيتنا التي تفكر وتتكلم؛ لأن اللغة التي اكتسبناها من خلال علاقاتنا اليومية مع أبنائنا وأقاربنا لا تصلح إلا للفعل: طلب شيء أو الاستجابة له من أجل العيش. وإجمالاً فشئ فقط كالآداب (وقد كان شغفياً في العصور والحضارات التي لم تعرف الكتابة) يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وقدره الكوني واشتغاله الاجتماعي والذهني. إن تصورات «النبيلة» ورؤيته للعالم تترسخ باحتكاكها بالأساطير - أي ما تبغى قراءته - وبالخرافات الدينية والملاحم المدنسة والمحكيات النموذجية والقصص والمسرح والاعترافات المؤثرة نثراً كانت أو شعراً.

وإذا كان الكلام يأتي من الخارج، بعيداً أو قريباً في الغياب، ويأتي من زمن آخر،

من زمن قديم او حديث: ولا يأتينا ابدأ من هنا والآن حيث يكفى الكلام.

لكنّ الأدب شيء آخر غير هذا الجسد المحنط قليلا أو كثيرا بأفكار جاهزة تكونت خارج السياق الراهن الذى يتجادل فيه كل واحد: فالأدب ليس فقط مجموع خطابات مدونة قبلنا أو بعيداً عنا، بل هو أيضاً خطاب متفرد. وكثيراً ما رأناه واقتدناه مُجدياً ورائعاً، فجدواه تتجلى فى إمتاعنا، وروعته فى بقائه غير صالح للاستعمال قصد الاستمرار فى الحياة، فالخطاب الأدبى يعنى خطاباً زائفاً عن الواقع، ومن هنا سحره ومأساته وحظه العجيب.

إن فهم المؤلفات التى تُشكّل جزءاً من الأدب، والتى تتراكم شيئاً فشيئاً لتشكيل ميدان صلب تاركة الغبار يتطاير من ريح اللاجورى، لينسرب الرمل على منحدر النافع - وهو ما نسميه الكلام المتداول والكتابات الديداكتيكية - ذلك أن إيجاد الأسباب التى تجعل هذه المؤلفات تتجاوز مؤلفيها وعصرها ودانيتها اللغوية، هى أمور لن يتم تحقيقها فى يوم واحد ومثل الاعتراف بالتطيل النفسى وإلى حد ما بفضلها فإن تمييز أصالة ما هو أدبى قد تتطلب عملاً شاقاً. نكتفى بالقول بأنه تحمُّ قبول فكرة لغة أخرى لم تكن تقول فقط، وبالصبط، ولا بكيفية حقيقية ما كان يبدو أنها تقوله. وكما أن النفسى لم يكن نوعاً من الكتلة الموحدة المشتملة على تدرجات وتوزيعات للاختصاصات، فإن كتابة الروائع الأدبية لا يمكن إدماجها فى نقل رسالة محملة بمعنى واحد واضح، ذلك أن الكلمات المتداولة عندما تجمع بطريقة معينة، تكتسب سلطة الإيحاء باللامتوقع وبالمجهول، ومن ثم فإن الكتاب هم أناس، عند الكتابة، يتحدثون بدون علمهم أشياء هم لا يعرفونها بدقة. إن القصيدة تعرف أكثر من الشاعر.

وإذا كان المعنى فائضاً فى النص، فإنه يوجد فى مكان ما نقصان فى الوعى. والحدث الأدبى لا يحيا إلا إذا انطوى فى نفسه على جزء من انعدام الوعى أو من اللاوعى نفسه. أما مهمة النقد فى كل الأزمنة فهى الكشف عن هذا النقصان أو هذا الفيض. وبصفة عامة، بما أن الأدب يحتوى فى دواخله على شيء من اللاشعور، فإننا سننجذب إلى التقريب بينهما إلى حدّ المزج. إن مجموع الآثار

الأدبية تقدم وجهة نظر واقع الإنسان ووسطه، كما تقدمها حول الكيفية التي يدرك بها الإنسان في الوقت نفسه هذا الوسط والروابط التي يقيمها معه. إن هذه المجموعة من الآثار هي سلسلة من الخطابات وهي تصور للعالم: صادرة عن عنصر واحد ماسك بالنصوص وبالشقافة في أن. وتيار التحليل النفسي يتقدم بطريقة مماثلة: إنه جهاز مفاهيمي يعيد تشكيل العمق النفسي، ويشيد نماذج لفك الشفرة. وإذا كان جسد النص والتجويف النظري ينتميان إلى أنظمة الواقع المختلفة (المواد الخام في مقابل وسائل التحرر)، فلا ينبغي أن نغض الطرف عن أن رؤية العالم من خلال الآداب الجميلة والتقاط تأثيرات اللاشعور يشتغلان بنفس الطريقة: فهما نوعان من التفسير، وطريقتان للقراءة، لنقل إنهما قراءتان. ذلك لأن الأدب والتحليل النفسي ويقراءن» الإنسان في حياته اليومية وداخل قدره التاريخي. وبشكل أكثر عمقا، يتجلى قاسمهما المشترك في كونهما ينفيان كل لغة واصفة من مجاليهما: إذ ليس هناك فرق بين الخطاب الذي يستند إليهما وبين الخطابات التي تكونهما. فنحن نعرف أننا لن نتمكن أبدا من الانفصال عما نقوله، ومع ذلك فإننا نرسم هدفا يرمى إلى التوصل إلى حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.

إن اكتشاف اللاشعور يسائل مرة أخرى المعرفة التي نملكها عن النفس البشرية، أي تلك المعرفة التي نعيش بها في كل دقيقة. فما كتب وما زال يكتب وما أقرأه مخترق، دون علمي، من طرف طاقات هائلة (ومخترقة): فماذا عن قراعتي اليوم؟ ومن جهة أخرى، يؤثر التحليل النفسي على اللغة باعتبارها موصلة للحقيقة وللإستلاب داخل الروابط القائمة بين الأشخاص وفي داخل الشخص نفسه: ماذا يعلمني التحليل النفسي عن موطن هذا التمرين المتميز للغة والذي هو مجموع الأدب، حيث يعبر الواقع السري للفرد عن نفسه أحسن تعبير؟ هذه أسئلة محتملة. في هذه الحالة تصبح غاية البحث على هذا الشكل: القيام بوصف المبادئ، وجرد الوسائل التي قدمها لنا التحليل النفسي لإتجاز أفضل قراءة للأدب.

سيكون علينا، إذن، أن نستكشف، ليس فقط في تنوعها بل في تاريخها، مختلف التوجهات لما يمكن تسميته بنوع من التعميم «المقاربة النفسانية للحقل الأدبي». ذلك

أن كل واحدة من تلك المقاربات قد ترعرعت فى لحظة مختلفة وبحظوظ متباينة وكثافات متغيرة.

بعد أن ننتهى من تقديم محاولات فرويد حسب ترتيب ظهورها، سنستعرض التفسيرات والنتائج التى قدمتها إلى حدود العصر الحالى. وسيكون هدفنا محققاً إذا كان لدى القضاة، من هذه السلسلة (\*) التى تؤثر فى جمهور واسع، ميل يكاد يكون شاملاً إلى صيغ تدخل المنظور النفسانى تجاه المظاهر المتعددة التى من خلالها يكون الأدب حاضراً، حياً، فعلاً بالنسبة إلى فئة من الناس نتمنى أن يزداد اتساعها.

وفى الختام، نستحضر إحدى عبارات فرويد التى لا تخلو من طرافة:

«إن العمل التحليلى محفوف بالهشاشة والمعاناة، بحيث لا يمكن استخدامه كما النظارة التى نلبسها عند القراءة ونخلعها عند الذهاب إلى النوم».

(س فرويد - محاضرات جديدة فى التحليل النفسى - ١٩٧١، ص ٢٠١).

لنخرج، إذن، إلى النزهة بحثاً، إن لم يكن عن أفضل نظارة للقراءة، فلا أقل من البحث عن أحسن نظارة من أجل قراءة أفضل.

---

(\*) سلسلة «ماذا أعرف؟ Que sais je? » التى نشر بها هذا الكتاب



## الفصل الأول القراءة مع فرويد

«بعد استكشاف الأحلام، انطلقنا إلى تحليل الإبداعات الشعرية أولاً، ثم الشعراء والفنانين بعد ذلك (....) إنها المشاكل الأكثر سحراً من كل تلك التي تتلام مع تطبيقات التحليل النفسى».

(س. فرويد - خمسة دروس فى التحليل النفسى - ١٩٧١م، ص ١١١ - ١١٢).

بداية هذه طُرفة، قد تكون باطلة أو صحيحة، إلا أنها صائبة، لقد حدث أن ردّ مؤسس التحليل النفسى على أحدهم بعد أن سألَه عن أساتذته بحركة مشيراً إلى رفوف خزائنه حيث تظهر روائع الأدب العالمى.

لقد كان فرويد مولعاً بكل أنواع الأدب: كان قارئاً كبيراً كما كان قارئاً نافذاً، وثقافته هى التى كانت منذ مائة سنة مقررّة فى التعليم الثانوى بالنمسا. هى ثقافة كلاسيكية، لكنها أكثر تنوعاً وأكثر عالمية وأكثر عمومية من نظيرتها فى فرنسا. وعلى سبيل التمثيل، فالأسماء التى تستحضرها ريشته أغلب الأحيان هى أسماء مؤلفين كانت قد صارت مشهورة حوالى ١٨٧٠م: أرسطوفان، بوكاس، سرفانتس، ديدرو، جوته، هيبيل، هين، هيزود، هوفمان، هومير، هوراس، لوتاس، ميلتون، موليير، رابليه، شيلر، شكسبير، سوفوكل، سوفيت، وبالنسبة إلى الكتّاب المعاصرين: دوستوفسكى، فلوير، أناطول فرانس، إبسن، كبلين، توماس مان، نيتشه (١)، شوينهاور، برناردشو، مارك توين، أوسكار وايلد، زولا، استيفان زويج. وما يستخلصه من قراءاته هو، أولاً، تلك الصيغ الناجحة التى طبعت ذاكرته التى سمحت له بترصيع نصّه بشواهد، تبعاً لما تقتضيه الكتابة الجيدة فى زمنه. إنها بالأخص معرفة بالدوافع التى تسير الناس، أولاً عن طريق تشبّع (هذا الراسمال من

الحكمة والتجربة العميقتين الذى نكتسبه كلنا من خلال الاحتكاك بالآثار التمثيلية)، ثم بالدخول بمبادرة منه إلى مدرسة العباقرة الذين سبقوه دون علم منهم إلى طريق الاكتشافات النفسية الكبرى.

لهذا، غالباً ما نراه يكشف اعتقاده الراسخ بأن التصوص التى تُعدّ خالدة قادرة على أن تكون مُوجّهات، هكذا:

«ويتضح - وعلى كل حال، فهذا ما يعرفه الروائيون والعارفون بالقلب الإنسانى منذ للقديم - أن انطباعات هذه المرحلة الأولى من الحياتى تترك أثراً يتعذر محوها» (.. إلخ) «حياتى والتحليل النفسى - فرويد، ١٩٧٠، ص ٤٢).

لقد كان فرويد مبهوراً ببعد نظر هذه العقول الخارقة التى لا تملك وسائل التحليل، متأثراً بنظراتها، أوصافاً ومحكيات، لكنه ليس مبهوراً إلى حد العمى. بالعكس، لقد كان يبحث على الفهم، ومن هنا قوة أبحاثه وجهوده باتجاه تطبيق منهجه العلمى (٢)، الذى ابتكره شيئاً فشيئاً، على اللغز الذى سبق له تقريباً أن أضاعه.

#### ١ - ماذا يعنى «تطبيق» التحليل النفسى؟

لا ينبغي أن يؤدى مصطلح التطبيق إلى تفسير معكوس. فهو عادة ما يشير إلى ما يُستعمل فى ميدان معين من مبادئ ووسائل بحث تنتمى إلى حقل معرفة مغاير، تبعاً للحالة المسماة «علماً أساسياً أو علماً ملحقاً».

هكذا، نعود إلى الرياضيات فى كل العلوم الدقيقة، وحتى فى بعض العلوم الإنسانية (الإحصائيات مثلاً)، أو أننا نستعمل كيمياء الإشعاعات فى علم الآثار وعلم الإحاثات باستخدام الكربون ١٤، من أجل تاريخ حَجَرٍ منحوت أو خَرَفَةٍ قديمة. والحال أنه فى هذه الحالة التى نشغل بها، فإن الأمر ليس نمطاً من أنماط الحساب أو جهازاً للقياس ينتمى إلى نظام مختص بالكمية، بل هو نفس شبكة التفسير التى ينبغى أن تصلح لفك سَنَنِ الظواهر الإنسانية التى تبدو مُتباعداً جداً عن بعضها البعض (وينبغى أولاً أن نثبت أنها ليست حقاً متنافرة). إن أكبر ابتكار فى نظرية اللاشعور إثباته أن الفصل بين مختلف أنشطة ومواقف الإنسان قد كان اصطناعياً.



ما إن يتضح وجود اتصال بين الطفل والبالغ، بين «البدائي» و«المتحضر»، بين الخارق والمألوف، بين المرضى والعادي، فإننا سنرى الصفة تُردم دفعة واحدة وهي التي كانت تمسك على أفراد كل واحد من الإنتاجات من مثل العرض والحكايات العجائبية ومُحرّمات العشائر البولينية وتنظيم الألعاب وحمايتها عند الصبي الصغير أو الصبية الصغيرة. يوجد أسٌ مشترك - نقصد الميكانيكية المعقدة للفرائز، وأنماط الكتب، وحيل الرغبة الجنسية - بين السلوكات الشاذة والمألوفة لمختلف أصناف الأفراد ومراحل العمر وأصناف الجماعات التي نلقاها على وجه البسيطة. إن الحلم واللعبة والطقس والتداعي السري والخرافة والأسطورة والحكاية والمحنة والعُدّة والرواية والدعاية وسحر قصيدة ما، كلها لا تشكل موضوعات منفصلة للدراسة إلا بالنسبة إلى الاختصاصيين الذين يعتقدون أنهم يشتغلون على مواد خام متنافرة. فانتلاقاً من لحظة اعتبار هذه الظواهر الإنسانية على أنها، إلى حدٍ ما، من إنجازات نفس اللاشعور (المقصود به هنا ذلك النظام كما هو، لا تنظيمًا فردياً) سيصير مشروعاً أن يشتغل بها المفسر نفسه. ذلك لأن تطبيق التحليل النفسي على قسم من الموضوعات النفسية الخاصة يعنى ملاحظة الطريقة التي تظهر بها الرغبة عبر المواد الخام والسباقات والأعضاء والمؤسسات والمعطيات الثقافية التي يعتدّ تبسيطها لكنها تخضع للقوانين نفسها.

ليس لكلمة التطبيق هنا معنى يطابق المعاني التي يتلقاها في موضع آخر، والامر لا يتعلق بعملية استيراد - تصدير مع علم مجاور، ولا بالأحرى بإبعاد التحليل النفسي إلى أي مكان، طوعاً أو كرهاً، فتحليل العمليات اللاشعورية مدعو إلى التدخل في كل مكان يشتغل فيه «الخيال»، يعنى الانفعالات وعمل التخيل، وبشكل أوسع عمل التمثيل والمؤثرات الرمزية. ويمكن لهذا التحليل أن يعتبر نفسه فعالاً كلما انقلب الإنسان على نفسه، وكلما تجاوز نشاطه المعرفي ما هو أكسيومي وفيزيائي وتقني من أجل الاهتمام بالمظاهر «الممرسة» للوجود والتاريخ والمجتمع والفرد. وينبغي أن نتابع في هذا الشأن: يعمل الرياضي بالأعداد والتوافيق، ويلاحظ الفلكي ما يجري في اللامحدود الكبير، والفيزيائي يلاحظ ما يجري في اللامحدود

الصغير، والمهندس يهتم بالفعالية المثمرة، لكنهم ليسوا، عندما يتخلصون من اختصاصهم، إلا بشرًا، أما فرويد فهو، بنظّارته التي لا تفارقه، ينظر إلى الناس وهم يعملون، كما يدرسهم وهم خارج العمل، وهي لا تفرب عن باله عندما يستريح ذهنه أو عندما ينتقل من شيء إلى آخر. إن النظارة لا يخاطر أبدًا بوضعها بما أنه يخصّص وقته لفكّ سننِ نصّ الأدمى: وإجمالاً، فهو لا يكفّ عن القراءة!

## ٢ - درس في القراءة:

وبالأحرى عندما يكون بصدد قراءة كتاب فهو لا يكفّ عن التصرّف محلاً، إنه يصغى إلى ما يسمعه من النص المكتوب. إلا أننا سنخطئ، إذا تصورنا قارئاً «ما بين السطور» متأملاً بآبهم ما يمكن أن يوحي به ذلك أو ما يمكن أن يذكره به. لم يكن نبيا ولا صاحب أفكار - نحيل بهذا الخصوص إلى سارة كرفمان في طفولة الفن - بل كان مفسراً، دائم الانتباه إلى الكلمات، إلى الجمل، إلى اللغة. لقد قيل إنه كان يحب الاستشهاد (إلى حد أنه يستشهد كثيراً بصيفه الخاصة). ويعيدا عن أن يكون ذلك من موضحة العصر، فقد كان دليلا على الأهمية التي يعلقها، لا فقط على «فكر» المفردات التي يعرض لها بل وعلى حرفيتها. سنعود إلى الطابع النموذجي لهذا الموقف وإلى أسبابه ونتائجه، أما الآن فلنقل إن هذا الاهتمام بالحرفي قد جنبه السقوط في الميتافيزيقا، والوقوع في تصوف يستحيل إمساكه نظريا. فـ «يونج» مثلا، لم يحافظ على هذه الصرامة القيّمة، وكان من الضروري أن نفهمه منذ ما قبل الحرب العالمية الأولى بأنه ينحرف نحو شكل جديد من علم النفس لا يستحق عنوان التحليل النفسي.

فمن ناحية التكوين، كان المعلمّ الفيينى طبيبا مبطنًا بعالم، وكان يمتنع عن أن يشتهر وأن يعتبر نفسه فيلسوفا: كانت تستوقفه الأفعال أولا، ويعدها التشييدات في نطاق عرضها للأفعال، ولا لشيء غيرها. إن الانتباه إلى الجزئيات متعايش مع منهج علمي حريص على سماع أقوال المريض الكاملة وتذوق الخطاب الوجيه للكتاب. عندما نعود إلى الاستكمال من الخارج، نقع في الهوة ونصير شرّاحا وكهنة وعرفاء القرية. ماذا ستشبه مأساة «أوديب - الملك» لو انتهت عند حدّ الكشف عن

مرتكب المحارم وعند عقاب ما للباطل؟ من المهم أن ننتبه، ونحن نقف على خطورة الخطأ الذي ارتكبه - «عن لا وعى» لأن وحى الآلهة ليس أوضح من العَرَض - إلى كونه لم يذهب إلى حد الانتحار أو الحكم على نفسه بالسجن مدى الحياة؛ بواسطة سفود مسروق من چوكاست فقا عينيه لكى يعاقب نفسه «هناك حيث ارتكب إثماً». وطبعاً، فهو بهذا يخصى نفسه لكن رمزياً، بقلب إشارات الجريمة نفسها بما أن شيئاً ما من الأم - الزوجة هو الذى أصابه فى ذلك الموضع الأكثر حيوية فيه، «بؤى عينيهِ»، والذى عن طريقه بالضبط انتهت مفاتنها الانثوية، إيموت الرغبة يدفع أوديب الثمن الحقيقي لأجل أن يعيش بعد ذلك فى الألم والحداد، بدل إغراق نفسه، كما تمنى ذلك فى لحظة من اللحظات، فى البحر - حيث كان سيتذوق البركة المضاعفة بالالتحاق بالألم وإدراك المرحم) .... وفرويد هنا لا يحتل مكان الدأيفة La pythie التى تتنبأ موحى إليها من أبولون Apollon، بل إنه فى مكان مساعدتها (يسميه اللاتينيون مفسراً Interpreter)، الوسيط الذى يتوسط بين كلام الله إليهم وأذن المستشار؛ فهو يأخذ مكانه بين ما يظهره بدقة المؤلف التراچيدى وما يجوز لنا إدراكه فيه مع إقامة الوزن للبنيات اللاشعورية التى تظهر والدفعات الليبيدية التى تشق طريقها بالرغم من معارضة الرقابة.

ليس قصدنا الآن مناقشة قيمة أى فك لسنتها، ليس أكثر من مناقشة مشروعية «إخضاع» أسطورة مقدمة من خلال قصيدة درامية لقراءة تفسيرية من النوع التحليلي بدل إخضاعها لشرح تاويلي anagogique أو لنقل إيديولوجي. ينبى أن نشدد على القراءة بنظرة فرويد، فهى قراءة داخل الأثر الأدبى، باعتباره نشاط كائن إنسانى، وباعتباره نتيجة هذا النشاط، لما يقوله دون أن يظهره لأنه يجهله، هى قراءة ما يُخفيه من خلال ما يُظهره لأنه يظهره من خلال هذا الخطاب، بدلا من أى خطاب آخر. ولا شىء مجانى، فالكى يدل وما يستثير فرويد هو قذائف اللاشعور. إن النص بلا علم منه ولا قصد كتابة مرموزة يمكن وينبغى فك سنتها - لماذا؟ أولا وطبعاً، من أجل مساعدة المحلل النفسى على التحكم فى مناهجه فى «الترجمة» (التي ليس لها علاقة كبيرة بعمل المترجم بالمعنى العادى كما سنرى) وعلى تثبيت

مسلماته النظرية بمراجعة قيمتها الكونية؛ وهذا مكسب حقيقي للمعرفة التي يملكها الإنسان عن نفسه. لكن على الأخص، فيما يهمنا، من أجل أن يساعد التحليل النفسى القراءة على إنتاج تام لحقيقة الخطاب الأدبى، على تعيين بعد جديد للقطاع الجمالى، على إسماع كلام آخر بحيث إن الأدب لا يحدثنا فقط عن الآخرين بل وعن الآخر فينا.

إنَّ التفسير يقود إلى نمط من الفائدة متميز كلية. وبما أن الأمر يتعلق هنا بعمل، فإننا نحب أن نقول مع أنفسنا إنه سيحصل على جزاء، وأول ما يدخل فى الحساب إشباع فى الفهم (ولر فى الوهم، ينبغى أن نعترف بذلك)، هذا الابتهاج باكتشافنا السر، وإدراكنا رغم الصعوبات معنى من اليقين أنه معتنق، سيرى التحليل النفسى فى هذا صدقاً للفضولات القديمة عند الطفل إزاء كل ما له فى صمت الآباء والأجساد علاقة باختلاف الجنس والأجيال وبلغز الولادة وببواعث اللذة أو الممنوعات. إنه ابتهاج، وإن لم يكن لا شعورياً، فجذوره تغوص فى أقدم الانفعالات المنسية، ويتلاقى بلا شك مع ابتهاج آخر أقل وضوحاً هو ذلك الذى يغذيه حصول التبادل بين اللاشعورات.

إن سلسلة الإنتاجات المتخيلة التى من داخلها تقوم الرغبة بتشغيل بنياتها ليست خصبة إلى ما لا نهاية، بما أن ثيماتها تقتصر على التنظيمات الأولية (الشفوية، الشرجية، الفالوسية وبدائها) وعلى مثلث أوديب البسيط والمعقد فى الوقت نفسه. هكذا، إذن، يمكننا أن نتصور أن لا شعور القارئ يستثمر التسهيلات المقدمة لتحريك الكبت، من جهة، بالاندماج فى الاستيهامات التى يسبرها، ومن جهة أخرى، بالتعرف عند الآخر على الحيل والمهارة التى تساعد على أفضل خداع لرقابته الخاصة. ربما أنه نوع من التواطؤ تتبادل فيه المشاهد النموذجية ووصفات الإخراج. والمصدر الثالث للمتعة، مع استمرار المصادر السابقة الذكر، هو نوع من الوضع التحويلى الذى يبدو أنه يتأسس عند معايشرة نص ما، نص قادر على إحداث تقمصات وعلى تحريك استثمارات انفعالية قوية وعلى فرض نوع من الإغراء على الذات. وكل هذه الأشياء (التي لها الفضل فى اعتياد القارئ على لغة

أكثر تقنية) ستتاح لنا الفرصة للعودة إليها. إن التعلق الذي نحسه إزاء كتاب ما، على الأقل أثناء قراءته، «يمتصّ كل قدرات الروح»، كما سبق أن قال باسكال: إنه تقريباً فعل حبّ. وسواء شعرنا بها بوضوح أو لا، فإن الروابط التي تتأسس تسمح بتحريك في الاتجاهين، فلا شعوري الخاص يحول رؤيتي عما أقرأه وما يضعه الكتاب في الظل هو ما يغدّي في داخلي أحلام يقظة تتخذ لونا لا منتظرا. وطبعاً، فالقراءة ليست معالجة كلينيكية، لكن يمكن أن نتذكر أنه في المعالجة الكلينيكية يحدثني المحلّ ويساعدني في صممت على قراءة هذا النص الذي تكتبه طمانينتي على الأريكة وتقدمه إلينا معاً.

### ٣. الكتابات الفرويدية:

لقد جنى فرويد الشيء الكثير من قراءاته كإنسان فاضل. لقد خَبَرَ متع كل القراء، وحتى متع هذا القارئ، الأكثر انتباهاً الذي ينصت في الكتاب إلى اللاشعور (بإعادة تشغيل الاستيهامات وبتلمين العمل)، لكن إضافة إلى هذا، فهو يجنى أثناء القراءة التوجيهات التي تهم بحثه، كذلك البراهين التي تثبت صلاحية وخصوصية فرضياته (٤).

ويعرف كل من له فكرة عن تأليف فرويد أنه كتب عن الفنانين والكتاب، وعن الظواهر الأدبية والمؤلفات المتميزة. لهذا، سنقدم في الحين قائمة بأهم كتبه ومقالاته التي كرسها بالخصوص لهذه المشاكل، مع الإشارة إلى أن حجم الطبعة الفرنسية يكون فيها النص سهل المنال، وإلى أننا نتبع الترتيب الكرونولوجي.

- ١٩٠٧م: «هزيان وأحلام» غرايكا، جونسون.

- ١٩٠٨م: «الإبداع الأدبي وحلم اليقظة» (وأحسن عنوان سيكون: الشاعر والخيال، «ضمن مؤلف: مقالات في التحليل النفسي التطبيقي»).

- ١٩١٠م: «ذكرى من طفولة ليوناردو فاننشي».

- ١٩١٣م: «ثيمة اللعب الثلاث» (واختيار اللعب). ضمن مؤلف: «مقالات في التحليل النفسي التطبيقي».

- ١٩١٤م: «موسى - ميشال أنج» (ضمن «مقالات في التحليل النفسي

التطبيقي»).

١٩١٦م: «بعض النماذج من طبائع مستخرجة من طرف التحليل النفسي» (ضمن مؤلف: مقالات في التحليل النفسي التطبيقي).

١٩١٧م: «ذكرى من الطفولة في - Dichtung und wahrheit لجوته - (ضمن مؤلف: مقالات في التحليل النفسي التطبيقي).

١٩١٩م: «الغربة المقلقة» (ضمن «مقالات في التحليل النفسي التطبيقي»).

١٩٢٨م: «دوستوفسكي وقاتل والديه».

يصرح المؤلف في كتاب أوتويوغرافى؛ وهو يقدم إمكانات نظريته في إطار ما يُسمى اليوم بالأبحاث المتعددة المذاهب: بأن «أغلب تطبيقات هذا التحليل قد بدأت بأعمالى الخاصة» (ضمن مؤلفه: «حياتى والتحليل النفسى»، ص ١٧٩). ويكون لهذه الجملة رنين خاص عندما نحصرها في حقل الدراسات الأدبية، لأنه من الواضح أن فرويد قد شق الطريق في هذا الميدان أمام كل أنماط المقاربة، من دراسة للانفعال الجمالى والإبداعية الفنية إلى قراءة نص واحد مروراً بتحليل الأجناس والحوافز والكتاب. ونحن سننطلق من أعماله كلما أردنا دراسة تطورها عبر من استندوا إليه من محللين أو نقاد الأدب.

ويبقى أن نبدي بعض الملاحظات بخصوص أعمال هذا القارئ النموذجى. بالملاحظة الأولى، تهم حالة الاهتمام المتواصل في كتاباته النظرية والتقنية، بالاستناد إلى الأسماء الكبيرة والعناوين الكبرى في الأدب العالمى. هكذا خضعت حالة أوديب للدراسة طوال حياة فرويد، في واقعها الأدبى كما في مركبها النوى، ابتداء من رسالته إلى فليس يوم ١٥ أكتوبر ١٨٩٧م وصولاً إلى «مختصر التحليل النفسى» (١٩٣٨م). وتوضح الملاحظة الثانية أنه في مناسبة خاصة أنجز فرويد تحليلًا كينيكيًا لذهانى بالاشتغال فقط على كتاب أوتويوغرافى مكتوب من طرف هذا الذهانى: الرئيس المشهور شريير («خمس دروس في التحليل النفسى»).

الثالثة أن فرويد كان بلا شك يفضل تفضيلاً مؤكداً نصوص الكتاب بحيث تكون

الكتابة مخترقة و«مشتتة» بشكل زائد. ولهذا لم يذهب نسبياً بعيداً بأبحاثه حول الميثولوجيات والفولكلور. لقد أوكل فرويد هذه العناية من جهة لأوتورانك، ومن جهة أخرى لتيودور رايك وجيزا روجيم - («حياتي والتحليل النفسي» (ص ٨٥ - ٨٦). هكذا، نجد تحليلات «الطوطم والتابو» تنطلق من الوثائق الإثنوغرافية بالدرجة الأولى بشكل أقل مما تنطلق من التأليفات والشروحات التي اقترحها الأنثروبولوجي فرايزر.

ونختاماً، فإن القائمة أعلاه قد تركت جانباً صنفاً من المؤلفات لا يدور بشكل ظاهر حول الموضوعات «الأدبية»، لكنه ذو إسهامات جوهرية بالنسبة إلى مجموع الفكر الفرويدي المتعلق بعلاقات اللاشعور باللغة، وقد تم تحرير ونشر ثلاثة من هذه المؤلفات قبل الشروع في تطبيق التحليل النفسي على الأدب، وهي تعرض للحلم والهفوات والنكث. ويحدث كل شيء كأن مؤلفها قد اعتاد فيها القراءة، بتحديد شروط قراءة عميقة. أقل ما يمكن أن نفعله هو أن نضع أنفسنا تحت إدارته في المدرسة نفسها.

## هوامش الفصل الأول:

(١) وهنا نقول ونكرّر بأن بينهما قواسم مشتركة إلى حد أنه يفضل ألا يصاحبه «كثيراً» حتى يحافظ حفاظاً تاماً على أصالة فكره الخاص.

(٢) بخصوص مشكل «التطبيق» نحيل إلى:

Mireille Cifali - Freud Pe'dagogue? - Inter - editions, 1982.

(٣) فضلاً عن أن سوفوكل يدفع أوديب إلى الكلام بطريقة تجعلنا نظن أنه يعرف الحقيقة، فالكل في ثييث Thehe's يتحدث عن المدينين قاتلي لايوس، أما أوديب فهو يتحدث عن «الإثم»، والكل يطالب برؤوس المسؤولين عن الطاعون ووجهه أوديب من يبحث عن «المجرم» إنه توفّع دال، إنها هفوة فاضحة، نحيل إلى:

Driek VAN DER STERRIEN - Oedipe - (1948) - ed. Française 1976, p49.

(٤) لنقدر، إذن، هذه الملاحظة «إن الاهتمام بالتحليل النفسي قد عرف انطلاقاته في فرنسا مع رجال الآداب.....» (محياتي والتحليل النفسي، ص ٧٩).



## الفصل الثانى قراءة اللاشعور

«الفن هو المجال الوحيد الذى تصان فيه كل  
قوة الأفكار إلى يومنا هذا . ففى الفن فقط  
يحدث للإنسان، المعذب برغباته، أن يحقق شيئاً  
شبهياً بالإشباع، وبفضل الوهم الفنى، تولد  
هذه اللعبة الآثار الانفعالية نفسها، كان الامر  
يتعلق بشيء من الواقع. لقد صدق من تحدث  
عن سحر الفن وقارن الفنان بالساحر».

(س. فرويد - الطوطم والتابو - ص ١٠٦)

إن الحلم هو «الطريق الملكى الذى يقود إلى اللاوعى. وقد كان هذا صحيحاً من  
الناحية التاريخية، أو هو كذلك تقريباً، بما أن «تفسير الأحلام» (١) هو أول كتاب  
يظهر موقعاً من طرف فرويد لا غير. ومن المثير أن يظهر هذا الكتاب (فى أقل عدد)  
على رفوف المكتبات خلال الأسابيع الأخيرة من القرن التاسع عشر. وهذا صحيح  
أيضاً بما أن الأحلام كانت قد احتلت المكانة الأولية فى إظهار أول تحليل، التحليل  
الذاتى لفرويد: إن جزءاً مهماً من الوثائق المستعملة تصدر عن العالم الذى يعرفه  
فرويد جيداً، والذى كان دوماً فى متناول يديه. ويبقى هذا صحيحاً إلى يومنا هذا  
بما أن المحللين يدعون المحللين (٢) وقت المعالجة إلى حفظ وتسجيل أحلامهم (الليلية)  
كما أحلام يقظتهم (النهارية)، من أجل حكيها خلال الجلسات لتكون مادة للعمل  
تسمح بالنفاذ إلى رغباتهم المكبوتة.

وفى الواقع، فإن فرويد قد أدرك فى وقت مبكر أن الحلم يمثل الإنجاز المتذكر  
لرغبة منسية - أو على الأقل محاولة إنجاز- الذى يأتى لينضاف إلى تحقق أمنية  
أكثر راهنية، باستعمال عناصر وأحداث اليوم السابق، ويتساو له عن الأسباب التى  
تجعل الأمنيات السرية (التفكير المستتر) تتحول لتؤلف هذه القصة بلا رأس ولا

مؤخرة، هذه السلسلة الغريبة من الصور والأفعال والأقوال التي نعرفها جميعا (المحتوى الظاهر)، كان فرويد قد توجه إلى وضع الحلم فى نفس مستوى العرض، بحثاً له عن أصل، عن قيمة، عن دلالة أخرى غير تلك التى تضمن حماية النوم (الضرورة البيولوجية). ولهذا تستند نظرية اللاشعور كلها، من الخيط إلى الإبرة، إلى وصف بعض الميكانيكات الدقيقة. والحال أن الحلم الذى يعالجه المحلل هو المحكى الذى ينتجه الحال فى حالة اليقظة، بدءاً من اللحظة التى يسترد فيها وعيه؛ فما رأيناه وسمعناه وتحملناه وتكبدناه بل وما فكرنا فيه أحياناً، فى غضون وضع أقل تيقظاً، لا نذكره إلا فينا بالتذكور وقت اليقظة، نحكيه لأنفسنا، ويمكن حكيه للآخرين، إنه من اللفظ إنه قبلاً هذا الذى تسميه اللسانيات بالمفروض السردى.

#### (١) عمل الحلم:

يقدم حلم نفسه كنص: هو جمل مسلسل تعرض سلسلة متوالية من السلوكات والإحساسات والأفكار الملموسة (إنها التمثيلات)، هو متتالية مصبوغة باللذة أو بالانزعاج أو بنسبة متغيرة منهما معا (إنه الانفعال). لنتفق جيداً على أن الأمر لا يتعلق برسالة أرسلها «أحدهم» يختفى فى أعماقنا، يأتى من خبايا الطفولة، فى اتجاه هذه «الذات» التى تجد نفسها مضطرة إلى استقبالها، إلى فك سندها والتجاوب معها عند الاقتضاء بالكيفية المناسبة؛ ذلك لأن مثل هذه الرؤية التبسيطية تفسد كل شىء. إن الحلم لا يتكلم ولا يفكر: وفرويد يقول بشدة إنه «عمل» (فى كتابه «تفسير الأحلام» الفصل السادس). ويقارنه باللفز الرمضى قائلا إن «أسلافنا وقعوا فى خطأ عندما أرادوا تفسيره باعتباره رسماً» (ص ٢٤٢) (٣)، فى حين أن هذه الرسوم الصغيرة تمثل، «تحضر هنا على أنها» حروف ومقاطع وكلمات مطلوبة للتعين والجمع فى جملة.

ليس هناك من نبعث إليه بالبرقية، كما ليس هناك من يفك اللفز الرمضى - إلا إذا اهتم به المحلل. هناك الرغبة التى ليست لها علاقة كبيرة بالحاجة، وإلا كان يمكننا إشباعها وإسكاتها، والحال أن هذا يصرخ بلا نهاية فى مركز تمفصل جهازنا العضوى وجهازنا النفسى، صراخ الابتهاج وصراخ الضيق؟ هناك دوماً رغبة

مستعدة لانتهاز فرصة تسمح لها بشق الطريق حتى الأمكنة التي ستحظى فيها بإسماع صوتها، حتى الخشبة التي سيشتغل فيها مسرحنا اليومى، المسرح الذى تتحرك فيه بلا انقطاع أشخاص فى ديكور معين وهى تحاكي وتحكى قصصا، بمجرد مايفك الوعى اليقظ عن الاشتغال على موضوع أو هدف محدد. أما ذكريات اليقظة التي لاتزال طرية، فهي تستمر فى الوجود منظمة بشكل ملتبس حسب انشغالات النائم (الأساسية أو الثانوية، فلا أحد يقوم بالفرض) وتأتى دفعة من اللاشعور - الذى لا يمكنه أبدا فى معناه الدقيق التقدم كما هو إلى الشعور - لتحتل مكان المخرج فارضة على الخشبة مقاطع من سيناريو خاص بها. بيد أن العيب الأكبر لهذه المقارنة يكمن فى أن العرض المسرحى يفترض جمهورا، فى حين أنه لا يمكننا أن نجد أمام خشبة الحلم ولا حتى فى الكواليس لا متفرجين ولا عمال المسرح، وحتى ممكن الملقن فهو فارغ، وإن بدا أنه يساعد على انفعالات البخارات والقرقرات. لو وجد مثقل لهذه المحكيات، لما عرفت هذه الأخيرة طريقها إلى الوجود: لا نحصل بعد فوات الأوان إلا على إعادات الإنتاج، لا ممر «مباشرة»، هناك «تسجيلات» انتقائية تحضر بعديا.

وبدقة، فرغبة الحلم تتكلم، حين تجد طريقها إلى التعبير، من أجل ألا تقول شيئا. وفعل الكلام (التلفظ) هو الذى يقوم مقامها بعد فوات الأوان حجة على وجودها، وعندما يحصل لها الكلام (الاشتغال) تكون بذلك قد أنهت مصيرها وأحرزت شكلا واحداً من الإشباع: إنها، إذا أردنا، قد عبرت عن نفسها وظهرت إلى الوجود مفرغة من عصاريتها، لاتنتظر أحدا كى يرد الجواب أو يرضيها. والأهم بالنسبة إلى اللاشعور يكمن فى الطريقة التى يلعب بها ممثلها، وفى قوة الإلقاء والتشوير الذى يفرضه، وفى البهلوانيات التى يرغبهم عليها، وفى طريقة التعجيل بنصهم الذى يحفظونه عن ظهر قلب. ولهذا، ينبغى أن نرى فيه قوة وشكلا، فهو، ليس دفاعا ولا التماسا ولا تصريحا ولا زئبقا ولا مجموعة من الذكريات، «إنه لا يؤسس لا تعبيراً اجتماعيا ولا وسيلة لفهم أنفسنا». يقول فرويد نفسه («محاضرات جديدة فى التحليل النفسى»، ص ١٤): إن كلمة الحلم تسع نهائيا ثلاث ظواهر واضحة: طاقة رغبة (تكتسح الخشبة)، وسلسلة مفككة من المسرحيات، محكى هذه التمثيلية الإيمانية الذى أعيد تنظيمه، أنا الذى كنت (فيما يبدو) فى الوقت نفسه القاعة والخشبة والحافة والممثلين والمدير - الأوهام والعرائس والتكثيرات والظلال.

لنترك للتحليل النفسى الاهتمام بـجُرد القوى الليبيدية، وللعيادى إبراز علم الاعراض. فما يهمنا، نحن هنا والآن، هو عمل الحلم، وإذا صح القول، ما بين رغبته ومحكيها - رغبة لاتوصف ولا تصاغ ابداً، محكيها هو من يبتكرها فى النهاية (٤). لأنه إلى هذا الحد نتعرف على اشتغال نفسى لم ننته بعد من محاولة قياس التأثيرات. والنص (كما نفهمه اليوم) تكوّن من هذا العمل وبه. إنه نوع أصيل من العمل، كما المواد الأولية التى تظهر كلما حوّلها الصناعة وجمعتها للحصول على نتاج نهائى (وهذا ما يسمى بأثر مما بعد فوات الأوان)؛ إنه نوع أصيل من النص، الذى يقدم للقراءة خطاباً، أو الأصح بعضاً من الخطاب بدون عنوان، بدون قصد سابق، بدون محتوى محدد.

ينبغى أن نزن كل واحدة من هذه العبارات: إن الفراغ الذى ترسمه، بما أنها سلبية، هو نفسه الذى ستجعل منه القراءة تمام الخطاب الأدبى، ولا يتعلق الأمر هنا بأى لعب بالكلمات. ليس هناك متلق محدد: إن رواية ستاندال، التى تريد الحديث عن سنوات ١٨٢٠م والتى تعترف بأنها لن تفهم إلا «بعد مائة سنة» لا تستهدف المعاصرين لها، ولا الفرنسيين، بل نحن بخاصة قراء اليوم أو أى إسكىمى تعلم الألفباء مؤخرًا، فجمهورها هو الإنسان، أو كل من يعرف القراءة. وليس هناك رسالة إلى أحد بوجه خاص، فهل بالإمكان طلب أو تعليم أى شىء؟ هل تريد «فيدرا» راسين أن الغرام خطير، وهل هذا هو ما ينبغى أن نطلبه منها؟ لو لم يكن الأمر إلا ذلك، لكان عليها أن تتحمل نشر مقالات حول تربية الفتيات. وليس هناك مرسِل: إلا يطمح راسين نفسه إلى هدف آخر غير كتابة أجمل مأساة عن محاكمة مشهورة؟ إن القصيدة لا تنحصر فيما يحسه الشاعر، ولا فيما «تريد قوله» الصور، ولا فى «الانطباع» الذى من الضرورى أن يختبره كل شخص خاضع لتقلبات القصة.

إن التماثل بين الحلم والنص الأدبى، لم يضعه فرويد بالطبع على هذا الشكل: لقد كان يتكلم لغة أخرى، وكان فى جزء كبير سجين تصور آخر عن الأثر الفنى (الذى يعنى، Sub Specie aeternitatis) فكرة ثابتة مقدّمة فى ظواهر متناسقة). لكنه شق الطريق إلى إعادة كتابة الحلمى بعبارات النص، والعكس بالعكس. خصوصاً وأنه استخرج قواعد التحويل التى يخضع لها مايسميه بالمحتويات اللاشعورية، لأن

فرويد قد ورث عن عصره رؤية وضعية وتشبيئية إلى مايفلى فى «قدر الساحرة»، بينما تحاول لغة الحداثة إعادة بناء كلام آخر ملح داخل الخطاب الخاضع لمنطق المساوى (٥) (يعنى داخل الخطاب المتداول). لنستحضر فى عجالة قواعد التحويل أو العمليات الأولية. إن عددها أربع:

(١) لا يصاغ إلا مايمكن أن يكون متصورا (مدركا وظاهرا للعيان بخاصة): يمكن للحلم، كما الفيلم الصامت، أن ينقل ويكرر أقوالا قيلت فعلا، إلا أن عليه أن يظهر مايحكيه.

(٢) يمكن لكل جسم - شخصا كان أو مكانا أو شيئا - أن يكشف عددا آخر من الأشياء فى طرفى شبكة التحويل (يحوى الحيوان الواحد أبا وأخا ومنافسا وشخصية نسائية، وفى مكان آخر، لابد من ثلاث نساء لتجسيد صورة الأمومة).

(٣) وبصفة عامة، فالجوهرى منقول نحو موضع ثانوى، وجزئية تانها قد تحمل الكلمة المفتاح.

(٤) تتقدم المتتالية التى تجمع العناصر اللاشعورية مصوغة ثانويا، بشكل غالبا ما يكون ابتدائيا، من خلال سيناريو سردي أو مسرحي (يسميه فرويد «واجهة الحلم»). وبما أنه لا حقّ للكبوت الخاضع للرقابة فى كلام واضح ومميز - لا حق له فى هذا اللسان الذى يتمفصل مع الواقع الذى هو واقع العمليات الثانوية كما وصفها أرسطو تحت اسم المبادئ العقلية - فعليه أن يصوغ نفسه عبر القنوات الأربع لهذا الإنبيق الذى هو الحلم.

وبهذا، نكون على صلة، بعد الانتهاء، بخطاب يبدو مشوها وذا فجوات، وهو بالفعل محول ومُتبرّ بوجه آخر. وبصورة عامة ووجيزة فإن الجملة المستترة أضحت (أو الأصح أنها لا تتقدم إلا) محكيا ظاهرا يكون أحيانا جدّ مختلط، لكنه معروف دوما بإمكان تفسيره ماعدا تلك العلامة الصغيرة حيث ينكشف أصله و سرّه (فرويد). لأنه فى نظام النفسى، كل شىء يكون محدداً بدقة، فلا مجال هناك للصدفة، ويكفى القيام بإعادة المعطى - لكن مع اعتبار الذبّة التى تتعلق بالتخمين.

## (٢) حيل اللغة:

إن هذا النموذج من الاشتغال يوجد في سيناريوهات حلم اليقظة (إنه الاستيهام بحصر المعنى)، كما في «الاستيهامات اللاشعورية» التي تصلح «رحماً» لكل التخيلات التي فيها تشبع الذات رغبته على المستوى المتخيل بإعادة تقديمها إلى نفسها. وبعض هذه الآثار يجد طريقه إلى العمل الشعري للغة، ويمكننا أن نستحضر بهذه المناسبة عبارة بودلير الرائعة التي تتحدث عن «البلاغة العميقة». وبمعنى آخر، فالعمليات الأولية تشتغل بالطريقة نفسها التي تشتغل بها صور البلاغة التقليدية: الاستعارة المجاز المرسل، مجاز الكلية، إلخ. مالم يكن ضروريا القول بأن البلاغة الكلاسيكية إلى حد ما قد اكتشفت وهي تحلل أوجه الخطاب ميكانيكيات اللغة الحكمية؟ على أي حال، فالصينغ الأكثر استعمالا، يعني الصور القائمة على الإبدال عن طريق المماثلة أو التجاور أو الانتماء، تحتل مكانا داخل المراكز الرئيسية لكل نظام (٦)، وهكذا ينبثق التكثيف. أما بالنسبة إلى النقل، فهو يخفي عددا لا بأس به من الخدع التي تلجأ إليها أوجه التعبير (التمنيح، المبالغة، التورية، المفارقة، السخرية، التعويض، إلخ). وهكذا، فكوننا قادرين على التقريب بين البلاغة واللفظية المنحرفة للرغبة يبرر الميل الواضح داخل التحليل النفسي الفرنسي المعاصر نحو ترك النموذج التيرمودينامي عند فرويد في الظل (سنقول بالكاريكاتور: أساسه قُدورٌ تحت الضغط) من أجل معالجة لسانية للخواهر. إن اللاوعي مبنٍ كاللغة، وهذا أحد الأكسيومات المشهورة المقترحة من طرف چاك لاكان. وثانيها يقول: إن «اللاوعي هو خطاب الآخر»، الأمر الذي يسمح بأن نرى أن الذات (أنا) تتكون مثل خطاب مستحيل (\*).

إن اللاكائية تقدم نفسها كأعادة قراءة حديثة للأعمال الفرويدية بالذات. لكن الأبواب قد كانت مفتوحة (٧) في وجه مثل هذا الاتجاه الجديد بفضل حث المعلم الغيبي على تجذير ممارسته بالاهتمام بالمادة اللفظية. وفي الواقع، لا يمكننا الاكتفاء

---

(\*) الاستحالة تغيير في الكيف مع الحفاظ على الصورة النوعية - مراد وهبة: المعجم الفلسفي - ط٢ - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٩ - المترجم.

بكتاباتهن عن الحلم، ولو أنها أكثر عدداً مما نتصور عادة (١٩٠١م): الحلم وتفسيره.. ١٩١١م.

استعمال تفسير الأحلام في التحليل النفسي - ضمن: التقنية النفسانية - ١٩١٥م:  
المائتا ورقة التي تؤلف الجزء الثاني من: مدخل التحليل النفسي، ١٩١٧م  
ميتاسيكولوجي لنظرية الحلم - ضمن - ماوراء علم النفس ويوجد كتابان آخران (٨)  
ودوما من بدايات فرويد، يركزان على آثار اللاشعور على الخطاب:

«سيكي باثولوجية الحياة المرضية» (١٩٠١م) ، و «النكته وعلاقتها باللاشعور».

إن الكتاب الأول مكرّس في نصفه لتحليل الظواهر التي تهم اللغة. نجد فيه تأسيسين جديدين ممتازين للأسباب التي جعلت فرويد نفسه عاجزاً عن أن يسترد فوراً اسم علم ( Signorelli سيكوباثولوجية الحياة اليومية - ص ١٠٥ )، وجعلت أحد محاوره عاجزاً أمام الكلمة الأجنبية التي كان يحاول ذكرها «aliquis المرجع نفسه، ص ١٣-١٦، كما نجد فصلاً يتناول نسيان الموصوفيات واتباع الكلمات: العديد من التحليلات المثيرة.

بماذا يتعلق الأمر؟ بوجه عام، يتعلق بدال في معناه اللساني: المادية الصوتية أو الخطية لدليل ما، الصوت أو الحرف - يُقْبَلُ، في شكله، المضبوط أو من خلال شكل تقريبي، مدلولاً - قيمة تقريرية أو إيحائية أو تعيينية - يكون، في لحظة معينة غير ممكن قبله من طرف الشعور ويوجد نفسه دفعة واحدة مكبوتاً، مع أن السياق أو ما تبقى من الجملة يدعوه إلى احتلال مكانه، هذه شابة نمساوية أرادت أن تستحضر هذه الرواية الإنجليزية التي أتت على إتمامها والتي لها علاقة بالمسيح: إنها ليست Quovadis إنها من لوئيس والاس Lewis Wallace... فيها يتم التعرف إلى Ben- Huur والصال أن صوت Hur قريب من العبارة الألمانية Hure (الباغية)، والطلق به، يمكن أن يبدو دعوة جنسية، الأمر الذي كان في الوقت ذاته فاجراً ومستهزئاً بعنف، وحالة الفلتات Lapsus ماتزال أكثر نمجة، دون أن تكون جد مختلفة. بدلا من ثقب في المفروض، فإن دُخِيل هو الذي يظهر وهو الذي يترجم - يخون أمنية، صراعاً، قلقاً غير قابل للوصف. هذه سيدة تشكو من كون النساء مرغعات على إنفاق نخائر من المهارة والعناية لأجل نيل الإعجاب، بينما الرجال،

شريطة أن لا يكونوا مزورين، ماداموا، تقول للجمع المذحول، يملكون خمسة أعضاء مستقيمة.... (إذا كان الأمر مقصودا، فإننا سنحصل على فكاهة فاحشة). إنها إذن فلتة لسانية Lapsus Linguae. هناك أيضا فلتة قلمية Lapsus calami. وهو يكتب إلى محله، يعزو إنجليزى ضيقه إلى موجة البرد الملعونة، لكن بدلا من « هذه الموجة الملعونة من البرد Ware، يسجل قلمه في مكر... «الزوجة Wife»: إن المذنب الحقيقى هو الزوجة الباردة. ومن الماثلاث، أخطاء القراءة. هذا جندى يقرأ قصيدة وطنية: الآخرون سيسيروا للموت من أجلى» فى المقدمة، وأنا سأبقى فى المؤخرة، هنا ولسم لا؟، بسدلا من لساذا انسا؟ Warum den- Warum deunnicht? nich?، فى كل مرة فإن الآخر فى خطابى الداخلى أو الصريح هو الذى يقول رغبتى باستغلال الإمكانية التى يوفرها الدال للقيام بانزلاق (وهذا هو المعنى الأول للفلتة). ويكون هذه الأمثلة مأخوذة من سجل ما قبل الشعور. يعنى من هذا الذى يبقى مؤقتا خارج حقل الشعور، لكن يمكنه العودة إليه. فإن هذا لا يغير من الأمر شيئا. وكما نعرف جيدا، فالشعر لا يكف عن الاستناد إلى هذه الألعاب الصوتية لكى يقول أكثر مما يقول، وهكذا، الا تتقارب الكلمات ذات القافية بتمائل جزئى للأصوات وبهذا الصدى الذى يولد مسأ أو لقاء بين المعانى.

يتخذ المؤلف الثانى ذو الحمولة العامة النكت موضوعا له. «إن كتابى عن النكتة Witz يشكل المحاولة الأولى لتطبيق المنهج التحليلى على أسئلة الجمال»، سيقول فرويد فيما بعد (خمس دروس فى التحليل النفسى، ص ١١٣). بطريقة مضطربة قليلا وتقريبية أحيانا، فكما بين تزفيتان تودوروف (٩) مؤخرا - لأنه لم تكن رهن إشارته لا المصطلحات ولا أنماط تصنيف البلاغيين المحدثين الذين يتفنون من اللسانيات البنوية - يكس فرويد كمية مؤثرة من أمثلة النكت، بقصد صريح إلى التحقق مما إذا كانت الافتراضات المقترحة من طرف دراسة الأحلام مؤكدة حقيقة من طرف دراسة النكتة (النكتة وعلاقتها باللاشعور، ص ٢٥٥).

أمام هذه المجموعة من منتخبات القصص الطريفة، نحس بأن المؤلف يتهيج لتأليها وإظهارها، حتى خارج أى اهتمام بالشرح: يقدم لنا منها منتخبا حقيقيا، وخاصة من القصص اليهودية التى تمسه بشكل قوى. فى الواقع، ومع ذلك، فمن



العينة الأولى المقدمة في أولى الصفحات، يبدو كل شيء واضحاً. إن الشاعر هين Heine يستحضر في سينت saynete (كوميديا) بورجوازيًا صغيراً يتباهى بوجوده يوماً جالساً إلى جنب البارون روتشيلد، هذا الذي «تعامل معه بطريقة جد-familli-onnaire، كما قال. إن هذه الكلمة نتاج تكيف، يلصق بجانبي مقطع لفظي مشترك، -mil- صفتي familier (عائلي) وmillionnaire (مليونير)، وهذا هو ما يسمى كلمة حقيقية، وهو نظام معروف قدر ما هو خصب. أين هو عمل اللاوعي في كل هذا؟ لقد تفضل فرويد بأن يشرح لنا كيف أن الشاعر هين لم يخلق بكيفية بريئة كلية نكتة من هذا النوع، ولو أنه عن وعي لا يريد إلا تحقيق أثر فكاهي في هذه الصفحة من «لوحات السفر». إن الأمر مع النكتة هو نفسه مع حلم تخييلي متخيل من طرف روائي أو كاتب مسرحي، تستحيل معالجته على غير ما يُعالج به حلم حقيقي منسوخ ثانية وكلمة كلمة في مذكرة حميمة: عندما نعتقد بإمكان اختلاق حلم مناسب تخييلي، فإننا نخدع أنفسنا بما أن هذا الحلم، والتجربة تثبت ذلك، الذي أعيد بناؤه خصيصاً لشخصية ما هو أيضاً مثقل بالدلالات اللاشعورية كما في حلم حقيقي، أو كبقية المسرحية أو الرواية (سنعود إلى ذلك). وبعبارة أخرى، فنحن في هذا اللعب بالكلمات إزاء نمط من التكثيف يتواجد أحياناً في الشخص المداخل أو الأشياء المركبة (من نمط خَيَمَر) أقل مما في الحلم، لكنه يفترض تدخل العملية نفسها: يكون عنصران لفظيان بشكل محض مكثفين. إن الإيجاز الذي يُدرج في تكوين الكلمة الحقيقية ذو نتيجتين: فهو صدى للمشاكل المادية عند الشاعر هين (وهو يعرف جيداً ما معنى أن يعامل بكيفية عائلية من طرف مليونير)، ومن جهة أخرى فهو يبعث ابتسامة عند من يفهم الحمولة الهجائية لهذه الدعابة (١٠).

### (٣) اللعب بالكلمات

لن نتوقف عند أسباب الاقتصاد الليببدي التي تبرر حسب فرويد ظاهرة الإفراغ بواسطة الضحك، فمضبط التوترات يبقى خارج غايتنا. لن ندخل أكثر في المتغيرات الدقيقة التي تسمح بأن نضع إلى جنب الكلمة المركبة التغيرات والتعديلات والملتبسات والتجنيسات وباقي أغاليظ الاستدلال: لقد أعاد توددوف النظر بقدر كبير من الملامة في تمييزات المحلل النفسي، وأعاد وضع معجمه المتجاوز في

مكانه. إلا أنه يهتم، «ونما ترو» فرويد بالعنصرية والنخبوية (ت. تودوروف - المرجع نفسه، ص ٣١٤) لكونه سجل أن الألعاب بالكلمات خاصة قبل كل شيء بالبدائيين والاطفال والمرضى النفسانيين، وحتى السكيزين. نقرأ فعلاً مايلي:

«إن الطابع الجوهرى للنكتة، قد وجدناه، قياساً على تكون الحلم، فى اتفاق مهيا من طرف التكوين «الروحى» بين مقتضيات النقد العقلانى والاتجذاب إلى عدم التخلّى عن لذة غابرة ترتبط باللامعنى وباللعب بالكلمات».

(النكتة وعلاقتها باللاوعى، ص ٣١٤).

إن فرويد يصرح من جهة أخرى بأن الجمع بشكل «خلط ملط» بين العناصر المتنافرة، والمزاوجة بين الكلمات والأفكار دون إعارة اهتمام لمعناها أسهل من استعمالها بشكل منطقي ومنظم ودقيق (ص ١٨٩).

وكما أن هذه العودة إلى المباحج البدائية توافق تصوراً معيناً عن النشاط «الرمزى». وكما أن فرويد من جهة أخرى يعتبر وفرة الرموز «ممكن إسنادها إلى ارتداد قديم فى الجهاز النفسى». (محاضرات جديدة فى التحليل النفسى، ص ٢٩)، فإن تودوروف، الذى التبس عليه الأمر بخصوص كلمة ارتداد ويشحنها بمعنى تنقيصى<sup>(١١)</sup>، ينتهى إلى نوع من قصر النظر الذى يقود المنظر إلى مركزية الذات وإلى العرقية.

فى الواقع، وهذا واحد من الدروس الكبرى لهذا البحث فى أشكال النكتة، إذا كانت هناك لذة فى الألعاب بالكلمات، فعلى التعبير أن يتمسك حرفياً بأن: اللعب بالكلمات يجلب اللذة. لأنه ونحن أطفال، كانت لنا الحرية فى اللعب بالكلمات التلذذ بذلك، إن أحد مظاهر العملية الأولية، وقد رأينا ذلك عند مرورنا من الحلم إلى النكتة، هو فى الخلط أو على الأصح فى عدم التمييز بين الكلمات والأشياء، بين الصور اللفظية والصور الموضوعانية، فالحقائق الفيزيقية غالباً ما يكون حضورها ملسياً، وعلى أى حال فتمثيلها المتصور ليس متخيلاً بمعنى ومعى: بالنسبة إلى الطفل، الكرسي هو الباخرة، الغرفة هى المحيط إلخ. أما الكائنات اللفظية، فهى ليست بالنسبة إليه قبل كل شيء معنى يظهر بسرعة من خلال صوت متفق عليه، بل أشياء مادية حقيقية، تدخل إلى الأذن، وتكتب بالكعبات، وتخرج من الفم أو من الأيدي، وتخص الأنشطة الجسدية، وتدخل فى اللحم نفسه

(نحيل إلى التحليل «Fort\ Da» فى مؤلفه، مقالات فى التحليل النفسى، ص ١٥ - ١٩).

بواسطة أشياء فى رأسه وكلمات بين أصابعه، بينى الطفل لنفسه عوالم واثاناً الحظ - أو لم يواتنا - لاعتبارها غير منسجمة وغير نافعة. فكل هذا لعب وكل هذا من المقدس. إن اللاشعور يتكلم هنا بقلب مفتوح وفم مقفل.

وكل هذا لايساوى شيئاً. بالعكس هذا مايجلب اللذة، هذه السعادة التى تركز إلى إعادة إنتاج تلذذات ماقبل التاريخ، سابقة على الوعى وعلى قياس الزمان. وهذا يحدث طبعاً، ولو بجهد أكبر، بحماسة الساذج (المولود حديثاً) الذى لايمهه الجزاء بما أن حياته المادية مؤمنة من طرف الآخر. لهذا ينبغى الرجوع إلى البعد اللبىي، ومن ثم الجنسى بالمعنى الفرويدى، لكل هذه الألعاب.

ذاك ما نسيه تدوروف عندما لاحظ، بعد أن أثنى على فرويد باعتبار أنه ألف فى النكتة مؤلف الدلالة الأكثر أهمية فى زمانه. بأنه «وصف اشكال كل العملية الرمزية، لا العملية اللاشعورية فقط، قبل أن يضع فى المستوى نفسه التفسير التحليلى والهرمينوطيقا المسيحية (نفسه، ص ٣٢٠). تشويه خطير؛ لأنه عندما نعى بأن اللاشعور الفرويدى قد كان مكوناً من مختلف الترسيمات أو النماذج - الأولية التى تستقر قبلياً فى قلب الإنسان لكى تشع فى مختلف المعارف حسب فروع النشاط الإنسانى (الإدراك الحسى، القوة المحركة، الحس الداخلى، إلخ. نحيل إلى جليبير ديرون)، فإنه سيكون إعادة ابتكار تعالٍ، إنه دفن فى «الروح» لكل الأفكار التى تأتى أفلاطون من السماء، ويترأى الظل الصوفى ليونج، نبى وميتافيزيقى ما يسمى بحق «علم نفس الأعماق». إن التحليل النفسى، الفرويدية، ولاينبغى أن نبذل رأينا، هو اللاوعى والجنسية - أو إذا أردنا: الرغبة - المتلازمان بما أنهما يولدان معاً ويشكلان زوجاً - فى تاريخ الأفكار كما فى تاريخ كل كائن إنسانى. إن كل قراءة لفرويد تنمى أو تهمل إحدى هاتين الكلمتين أو ترابطهما ستكون احتيالية.

وما هو لأجل التأكيد مقطع طويل، سيقودنا ثانية إلى موضوعية جوهرية بالنسبة إلينا، وهى الموقف اللبى:

«إن كل طفل يلعب سيتصرف كشاعر (سنقول اليوم: كاتب) مادام يخلق لنفسه عالماً أو، بالأحرى، ينقل أشياء العالم الذي يعيش فيه إلى نظام جديد يلائمه تماماً. (...)». إنه يحمل لعبه على محمل الجد، ويستخدم فيه كميات كبيرة من الانفعال. لهذا فمعكس اللعب ليس هو الجد إنما الواقع (...) ولا شيء آخر يميز لعب الطفل عن «حلم اليقظة (الاستيهام) غير الدعائم (التي توفرها اللعب الممكن لِسُها)».

(س. فرويد - محاولات في التحليل النفسي التطبيقي، ص ٧٠).

إن هذا تأكيد لما قلناه، مادام الاستيهام المستحضر عبر حلم اليقظة النهاري لا أهمل ولا دلالة حقيقيين إلا إذا كانا جنسيين: إن الحلم، واللعب، والعمل التخيلي والاستيهام إنجاز مشوّه لرغبة مكبوتة - وكل رغبة لا واعيّة تسعى إلى أن تتحقق باسترجاع العلامات المرتبطة بالتجارب الأولى للإشباع، حسب قوانين العملية الأولى» (لا بلانش وپونتاليس - معجم التحليل النفسي، ص ١٢٠). وهذا مايجلنا إلى العلاقات ذات الطابع الإيروسى التى يحافظ عليها الطفل الرضيع (الذى لايتكلم بعد) مع أمه عبر جسدها ذى الطابع الإيروسى. وإجمالاً، فاللعب هو إعادة اللعب بالعب منسية ومنوعة، هو «التلذذ مجدداً» بتكرار وتحريف هذه التلذذات المغبوبة... فاللعب بأعضاء الجسد... مثل اللعب باللعب ومع الرفاق وبالبنيات المعقدة أو الكلمات. ولأنه فى جزء منه لعب أشتهر الأدب، من جهة، بكونه لا يصلح لشيء، ومن جهة أخرى، يأتى بلذات لاتوصف.

لكن الأدب لعبٌ مُحضّر: إن الجنية التى تُدير إبداعه تفرض الكثير من الجهد المتواصل، وصياغاته تكون جد معقدة. لأن الأمر يتعلق (عن لاوعى طبعاً) بمسح آثار العملية الأولى بإغراقها وسط العمليات الثانوية التى تجد نفسها مُدمّرة بشكل من الأشكال. إن الكاتب ينتج، وعلى العموم من خلال لغة مطابقة للاستعمالات النحوية، خطاباً شبه - عقلانى وقريباً من المحاكاة بالنظر إلى شروط الواقع، وإذا كان يمنع نفسه «إجازات» التعبير، وإذا كان له الحق فى رؤية «تخليقية» للأشياء، إلخ فإننا نعرف جيداً أن هذه هى مقتضيات «الفن» فبدون التزام كل الإنسان، وبدون ممارسته ذكاه، وثقافته، ولكن بدون «حبة الحمق»

التي تجعل من الفنان في نظر الجمهور نوعاً من الطفل الكبير أو المنحرف الذي لا يضر، لن يكون هناك إطلاقاً أى جمال ممكن. لكى تكون فعالة ومعترفاً بها، على الكتابة أن تكون لا أكثر اصطلاحاً ولا أكثر لعباً: لابد لها من قسط من الهامشية تتناسب مع تلك التي يكون أغلب القراء مستعدين لأن يمنحوها لطفولتهم الخاصة التي يرغبون في تذوق انزياحاتها ومباهجها بمشاركة وجدانية، بعيداً عن كل قلق. إن كل واحد يذكّر زماناً كان يبني فيه واقعه برغباته، كان الفعل يصير فيه عالماً: زمان العصا السحرية والسجادة الطائرة، وباختصار، زمان السحر.

إنه السحر، وبعبارة أخرى «قوة الأفكار». إن الإنسان البالغ المتحضر، الذي التزم منذ مدة طويلة بعيداً الواقع، والذي صارت حتى العابه خالية من التخيل والمجانية، لم يعد يعلم أن هناك مكانين لا تزال تنفّس فيهما حرية اللامعنى، فيهما يقبل فكره النقدي أن يكون محايداً: الفكاهة والفن.

## هوامش الفصل الثاني:

(١) إن المترجمين الأولين قد نقلوا في بداية الأمر "Die Traumdeutung" إلى «علم الحلم» (La science du rêve) : لقد كانت عبارة «علم» غير مقبولة من المنظور الإبيستيمولوجي ولا تنقل بأمانة عبارة Deutung: إن العنوان الجديد سيكون: تفسير interpretation، لكن الجمع أحلام سيقرب مكانه بفائدة للمفرد، الأكثر أمانة والمميز بشكل أفضل للجانب النظري لهذه الدراسة.

(٢) لنحدد بدقة لأجل هؤلاء الذين تفاجئهم هذه العبارة، أنها الوحيدة الممكن قبولها: إن (محلل) analyse يمكن استخدامها في وقت لاحق، أما على طول «المعالجة»، فإن هذا الوجود على الأريكة هو الذي ينبغي أن يقدم الضروري للعمل، هو الذي ندعوه ليقول كل شيء، بما في ذلك التفسير الذي يعطيه هو نفسه للمواد الخام التي توفرها حياته اليومية. أما الذي يصفى إليه وهو على كرسيه وخارج دائرة نظره فهو شاهد ليس فاحصا ولا استأذا: إنه يستقبل قدر المستطاع ذلك التعلق الوجداني الذي يؤثر على شخصه وعلى الشخصوس التي ينبغي أن يضعها على ظهره (إنه التحويل le transfert). ونحن مدنيون لـهناك لكان يكونه أول من استعمل هذه العبارة للمحلل - وقت المعالجة analysant المنتشرة الاستعمال اليوم.

(٣) نحيل إلى تحليلات ج.ف. ليريطار الدقيقة في كتابه . الخطاب والصورة، ص ٢٣٩ - ٢٧٠ ، وما يليهما، وآخر الفصل الرابع.

(٤) نحيل إلى الإسهام الجازم لـهناك بريددا في كتابه . الكتابة والاختلاف، ص ٢٩٣ - ٣٤٠ .  
(٥) كل خطاب هو أولا من نظام المساوي بالتحديد بما أن اللغة (اللوجوس) بكل تنظيماتها الأقل أو الأكثر اعتباطية تتكون بطريقة تسمح بالتواصل وتحسنه: تبادل الأخبار، تجلى الفكر، وصف الواقع المدرك.

(٦) هناك اختلاف على أية حال: البلاغة تفترض على العموم اختيارا، بحيث بإمكاننا أن نعبر «مباشرة» أو «مجازاً»، أما اللاوعي فليست له لغة أخرى. ونحيل هنا بخصوص طرائق البلاغة إلى بيير فونستني في كتابه . أوجه الخطاب، فلانماريون - ١٩٦٨ .

(٧) على الأقل ألم تكن منفرجة: يعود الفضل إلى هناك لكان في فسحه المجال لابعاد جادة.

(٨) اللذان يمكن أن نضيف إليهما المقالة الموجزة، المخصصة لدراسة اللساني كارل أيبيل التي تحمل نفس العنوان - المعاني للتعاضد كسمات بدائية - (١٩١١)، نستند هنا إلى أفكار

أوكتاف مانوني - مفاتيح للمتخيل - ص ٦٣ - ٧٤

(٩) نحيل بالضبط إلى الفصل الذي يحمل هذا العنوان «بلاغة فرويد» في كتابه «نظريات الرمز»، دار سوى ١٩٧٧. ونستند أيضا إلى مقال جون ميشلي - صنو الاستعارة - مجلة الأدب الفرنسية، عدد ١٨ ماي، ١٩٧٥.

(١٠) إن فرويد يستحضر حالة الدعايات الفاحشة بطبيعة الحال، لكن ساندور فريينزي هو الذي قام بشكل خاص بتحليل تدفق الكلمات الفاحشة، في قيمتها اللعبية المعوضة (مرحلة الكمون) والعرضية (نحيل هنا إلى الكلمات الفاحشة - في التحليل النفسي ١ - دار بايو، ١٩٦٨).

(١١) إن فعل - ارتد Regresser - يعنى العودة إلى عوامل سابقة من مراحل التنظيم النفسى، حيث بُنِيَتْ النفسية بشكل مغاير لكنه ليس «ناقصا»، إنها معقدة وغنية. هي أقل عقلنة ولكنها كثيرا ماتخضع لمبدأ اللذة (فرويد - مدخل إلى التحليل النفسى، الفصل ٢٢).





## الفصل الثالث

### أن يقرأ الإنسان نفسه بنفسه

«إن من يتقدم به العمر يكف عن اللعب ويستغنى ظاهراً عن اللذة التي يستمدّها من اللعب (الطّفلى). لكن ما من شيء أصعب على الإنسان من الاستغناء عن المتعة التي سبق أن خبرها. والحقيقة أننا لا نستطيع الاستغناء عن شيء، لأننا لا نعرف إلا استبدال شيء بأخر. وحيث يبدو أن هناك استغناء لا يكون هناك في الواقع إلا صوغ استبدالٍ (...) بدلاً من اللعب، صار من بعد يلجأ له التخيل (الاستيهام). يشيد قصوراً بإسبانيا وينصرف إلى ما يسمى أحلام اليقظة (...) ومن هنا) فرضية حسبها سيكون الأثر الأدبي، مثله مثل الحلم النهاري، استمراراً وبديلاً للعب الطفولة في الماضي».

(س. فرويد - مقالات في التحليل النفسي التطبيقي - ص ٧١ - ٧٩).

إن عنوان هذا الفصل الجديد سيكشف عن الظهور غريباً عندما نطرح السؤالين الآتيين: ما الذي أقرأه عندما أقرأ؟ ماذا يقرأ الكاتب عندما يقرأ؟ الجواب واحد: أيا كان الأثر الأدبي، سواء أنتجناه أم استهلكناه، فإن القارئ يقرأ فيه أولاً نفسه بنفسه.

## ١ - التمثيلات اللغوية في النص الأدبي:

هنا ينبغي لفت النظر إلى عبارة «أولاً»، لأنه من الواضح جداً أن المقصود هنا مظهر واحد للأشياء. لكنه مظهر ضروري على أية حال بالنسبة إلى فرويد وإلى هذا الحد الذي وصلنا إليه رفقته. وفي الواقع، فالآن صارت لنا فكرة عن الطريقة التي تعالج بها، عن طريق الميكانيكيات التي تكون اللاوعي، التمثيلات اللغوية (١) التي رايناها تنشد المظهر والتعريف بنفسها، رغم الرقابة، من خلال الخطابات، أو الأصح كخطاب: للعرض، للحلم، للعب الطفلي، للعب بالكلمات كان مراداً أو لم يكن. فهذه الوقائع النفسية غير القابلة للإدراك تقدم بدائلها الاتفاقية في دوار من التحولات، هو الذي يكوّن النشاط العميق للفكر الإنساني، وهو الذي يتمكن في جزء محدد من أن ينتظم وينظم نفسه في فيض متقطع لكنه قابل بشكل متماسك لأن تتكامل به الذات وقابل لأن يكون مجزأاً ومعترباً به ثم مستبدلاً في إطار النشاط اللغوي الذي يسمح بالتواصل (العمليات الثانوية).

يمكن تصور مادة رخوة غامضة مصبوغة بشكل عنيف باللذة أو بالنفور، من خلالها تحاول أن تظهر نفسها وتسمع صوته «كيانات» مادية (لها أيضاً معادلات عجيبة في التيارات الإلكترونية للدماغ) تكون مدركة إما كأنواع من الصور بمعنى تمثيلات الأشياء، وإما كأدلة لسانية بمعنى تمثيلات الكلمات، لكن سواء تعلق الأمر بأشياء أو بكلمات، فالوعي الذي هو الكلام (أو الخطاب) لا يعرف القبض عليها إلا من خلال اللغة، ومن هنا فالاسم الذي يطلقه عليها اللاكانيون: «الدوال» (٢)، باعتبار أن الأصوات يعني الحروف (سيرج لوكيير) التي تجسد الأدلة اللسانية هي، إن لم تكن مجردة من مدلولاتها المنطقية العادية، فهي على الأقل تتحول نحو نظام آخر من الدلالة: إن نظام «التدلال الفانض»/ الحال محلّ هو ما يكوّن اللاوعي داخل اللغة. وينبغي التأكيد على أن هذا الأخير إذا كان «مبنياً» كاللغة فهذا لا يعني أنه يملك لهجة خاصة، ذلك لأنه يملك القدرة على تغيير اللغة، أو بتعبير أدق هو نفسه هذه القدرة، ذلك لأنه يقوم على هذا التغيير نفسه باعتباره «خطاب الآخر» (٣). وبهذا، إذن، نجد أنفسنا أمام مادة لفظية مُحَرَّرَةٌ بمهارة من طرف بلاغة نوعية، وهي المادة التي سمحت بالاثولوجية ومقاومات النوم المحوكة أو مقامات «البراءة» الطفلية

بتحليلها قصد استبيان ذلك الانتشار والتوسيع الإمبريالي لنداءات الليبيدو، ولكن هنا يمكن التساؤل: ماذا عن المادة اللفظية الأدبية؟

من المعروف في لغة التواصل النفعي الخالص - باعتبارها الحالة المثالية للغة، الهشة دوماً، والمعرضة كما سبق أن رأينا لغزو الفلتات والهفوات - أنها تخضع لهيمنة مسبقة من المنطق؛ أي أنها سيدة التبادلات المنظمة بين الناس، ومن ثم سيدة الدلالات الواضحة تمتلك كل كلمة مدلولاً ( وهو واحد على العموم) والمخاطب يفك الرسالة دون صعوبات كبيرة. أما لغة الطفل الذي يلعب، ولغة الإنسان الذي يحلم، ولغة «الأحمق» فهي لغات مبهمه لأن اللاوعي يسكنها ويحرفها باستمرار. أما اللغة الشعرية - وهذه عبارة مناسبة للإشارة إلى كل لغة غير نفعية؛ أي لغة الفن - فعليها أن تقدم لنا تركيباً من الاثنين ومنهما معاً (وهذا لا يكفي طبعاً لتخصيص العملية التي نعتبرها استيقية). ولهذا ينبغي الرجوع إلى تصديدها التقريبي قبل النظر في كيفية إنتاجها واستقبالها (وهنا يتعلق الأمر بنمط استقبال خاص). ينبغي أن نطلق مرة أخرى من مظهرات الغريزة: أي من المؤثرات والمثيلات الإدراكية أو اللفظية. فالانفعالية تمرّ أولاً داخل اللغة في شكل غير متمفصل، ويتعبّر أدق في شكل لا - لسانی، أي في شكل صرخات وانفعالات... إلخ، وبهذا فهي إما أن تستعاد من خلال معجم مطابق (هذا يعجبني، لا أحسّ أنني بخير)، وإما أن تقدم نفسها بطريقة ملتوية بالنظر إلى قطب الخطاب، فإذا أخذنا وصفاً داخل محكي ما، سنجد أنه لا يعيد في أي حال إنتاج ما هو واقعي، بل يصنع مقارنة لشيء من أشياء هذا العالم مانحاً من خلال الشريط انطباعاً قد يكون عابراً، أو إحساساً بالإشباع، بالانزعاج، بل باللامبالاة (المحسوبة). ولهذا يشكل تدوين العنصر الانفعالي على هوامش الخطاب مشكلاً في حد ذاته، أما التمثيلات فهي تتلاقى في شكلين أساسيين أو مبدئيين: فمباشرة هناك الاستيهام، وجانبياً هناك التبدال. والاستيهام كما نجده في حلم اليقظة إخراج حكاية فعلية لنواة استيهامية لا واعية، فهو يتقدم في شكل سيناريو ينطلق من جملة بسيطة تتجسد فيها الذات في علاقة دينامية مع مختلف الأشياء التي تتجّه إليها رغبتها. وعلى سبيل التمثيل، فمثل هذه «القصص» هي الخبز اليومي للأساطير والتراجيديات والرواية العجائبية. أما عبارة «التبدال»، ومهما بدت غريبة، فهي مناسبة لتعيين

مجموع مؤثرات المعنى التى لا تلاحظ بشكل مباشر داخل مظهر من النمط السردى: ينبغي أن نفكر، على الأقل كاحتياط، فيما يلاحظه النقد فى قصيدة كاصداء، كوسيلة نقل للموقف... إلخ.

إن هذا التقسيم يخفى مرة أخرى ذلك التقسيم التقليدى إلى «مضمون» و«شكل»، من جهة أولى عندما يكون مضمون استيهام ما مفهوماً بعيداً عن إخراج المشهدى (دون أن ننسى المراجعة الثانوية)، ومن جهة ثانية، عندما يستطيع استخدام الدوال اللسانية (بدءاً من الفونيمات إلى حد الأشكال الفارغة كالكليشيه مروراً باختيار تركيب معين وبتقطيع إيقاع محدد) من أن يكون منفصلاً أمام نظر المحلل - القارئ، عن ثقله الدلالى، من تدلّاه اللاواعى<sup>(٤)</sup>.

ما الذى يحدث عندما تجد نداءات الرغبة نفسها أو ممثلات الغريزة، أو اللاوعى، إلخ - خاضعة لإخراج فنى (كيفما كانت التحديدات الإيديولوجية أو المسمى استيقاظاً) بدل الخضوع لإخراج عوضى أو لإخراج حلمى أو لإخراج لعبى (لاعب)؟ من البدوى أنه بالإمكان تشبيه الكتابة الأدبية هنا بشئ فنى، ولو أن عبارة «الجمال»، بكل تقلباتها، قد استوردت من الفنون التشكيلية<sup>(٥)</sup>. وما يحدث، فى نظر فرويد، يستند إلى بعض الصيغ - المفاتيح، ونقدم هنا هيفتين تبدوان تحديديتين:

- «من اللافت للنظر أن بإمكان لا وعى إنسان التفاعل مع لا وعى إنسان آخر عن طريق تحويل الوعى».

(س. فرويد - ما وراء النفس، ص ١٠٧)

- «يبدو ألا جدل فى أن لفكرة «الجميل» جذورا فى التهييج الجنسى، وأنه أصلاً لا يشير إلى شئ آخر غير ما يهييج جنسياً».

(ثلاث مقالات فى النظرية الجنسية، ص ١٧٣).

سنعود إلى الصيغة الأولى، فيما بعد، لكن من المهم طرحها من الآن. أما الثانية فهى ذات حمولة عامة وتتقدم كمسلمة فرويدية، لهذا لن نقول عنها إلا كلمة واحدة.

إن جمال الجسد مرتبط بما يهييج جنسياً: وهذا لا يعنى: «يهيج ما هو جميل»، بل

يعنى «الجميل هو ما يهيج» - وهذا ما أغرى أغلب الكائنات الإنسانية فى الأزمنة المنسية، بحيث تعترف فيه بالواقع وتنقله، يعنى مؤثراته، من جهة بحسب ثقافتها (المرتبطة مثلاً بالظروف المناخية والعرقية والغذائية)، ومن جهة أخرى بحكم التكييفات الفردية الأولية (وهنا نستحضر نيكارت الطيب مع الانتباه إلى كونه يميل إلى النساء «الحوالات» لأن مرضعته كانت تشكو من الحَوْل) (٢١). وهذا الإغراء يرفع العوائق وينتج تهيجاً محيطياً ويسمح بالبحث عن تُلذذ تناسلى، لكن هناك «تابو» يبقى مرتبطاً بالأعضاء التناسلية نفسها التى تعاقب ببشاعة عند المتحضرين، وبالصمت عند الشعوب التى يكون فيها عرض هذه الأعضاء أمراً عادياً. وربما أن الأمر يتعلق بمنوع يعود إلى الإفراط فى القلق أو إلى المبالغة فى التقدير، والنتيجة واحدة، فالامرئى يلقى، والمرئى معرض للتهديد قدر ما هو معرض للتثمين. وما يلاحظ على الخصوص أن القدرة على الإغراء تنتمى، عن طريق النقل، إلى الطباع الجنسية المحيطة:

«إن الأعضاء التناسلية نفسها (...) لا تعتبر غالب الأحيان جميلة، وبالمقابل، يبدو أن طابع الجمال يرتبط ببعض العلامات الجنسية الثانوية.» (س. فرويد - قلق فى الحضارة - ص ٢٩).

## ٢ - مكافأة اللذة والإعلاء:

هكذا نصل إلى الفرضية الفرويدية المشهورة بمكافأة اللذة، وهى فرضية نجهدها مصاغة فى نهاية نص «الشاعر والخيال»:

«يخفى الحالم اليقظ استيهامته بعناية عن الآخرين، لأن لديه انطباعاً بأن هناك ما يستدعى الخجل. ولو أطلعنا عليها، فإن هذا الإطلاع لا يجلب لنا أية لذة. ولهذا تبدو لنا مثل هذه الاستيهامات، عندما نواجهها، منفرة أو هى بكل بساطة ما يصيبنا بالفتور. لكن عندما يكون الشاعر (...) هو من يحكى لنا ما نجنح إلى اعتباره أحلامه النهارية الشخصية، فإننا حينئذ نختبر لذة جد كبيرة معزوة بلاشك إلى تضافر الكثير من مصادر المتعة. كيف يتمكن من بلوغ هذه النتيجة؟

(...) إنه يلفظ مما للحلم النهارى من تركز على الذات وذلك بتحويله وإضماره،

وهو يفرينا بحق الاستفادة من لذة محض شكلية (...) يشجعنا من خلالها بالكيفية التي بها يقدم استيهاماته. نسمى كفاة الإغراء أو اللذة التمهيدية مثل هذا الحق في الاستفادة من لذة تقدم إلينا من أجل تحرير متعة عليا تصدر عن طبقات نفسية أكثر من ذلك عميقة (...).

فالمتعة الحقيقية أمام الأثر الأدبي تصدر عن نفسيتنا التي تجد معه خلاصها من بعض التوترات. وربما أكثر من هذا، ألا يكون الشاعر عندما يسمح لنا بالتلذذ باستيهاماته دون خجل أو وسواس، هو من يساهم بقدر كبير في بلوغ هذه النتيجة؟»

(س. فرويد - مقالات في التحليل النفسي التطبيقي، ص ٨٠ - ٨١).

وأخيرا، فإن كل شيء يحدث كان الحظ في أن نستشعر لدى الآخر اعترافا لطيفا باستيهام معروف به «شنوذه» يسمح لنا بأن نتلذذ به لحسابنا الخاص بضمير مرتاح: وسواء كان تقديمه هنا جيدا، أو كان بشكل أكثر فظاظة هناك، فإن ذلك لا يهم شريطة أن تكون الاستفادة حقيقية؟ وبعد، ألا ينبغي قبول هذا الدفق المتحصر من كل خجل. لهذا ينبغي أن تكون «الفائدة» طروبا: جاذبية حقيقية. وإذا أزيلت المقاومات، كما كانت من قبل ومن أجل الانصراف إلى المتعة الإيروسية، فلا شك في زوال كل كرب أو فتور. وهذا هو دور الشكل، كما يفترض فيه «شكل جميل». - والامر لا يتعلق فقط بالتناغم الملائم والفعالية السرية، إنه تواطؤ لذيق ذلك الذي يقوم بين العين واللوحة: فهذه الأجساد وهذه الفواكه وهذه المناظر تكشف رشاقتها المرجبة عن أشكال مستديرة وعن لعبة مشتركة بين الظل والنور وعن أوجه مضببة وعن نقطة صفراء بديعة... أما بخصوص النص، فهي الإيقاعات، ومن ثم التنفس، واستردادات الأصوات وتوافقات الأصوات والاستعمال اللامالوف لللفظة أو لسياق جملة، وسحر «صورة» مفاجئة، وفجأة صفة تغير السياق، ويذكر أو شخصية «صائبان» مستحضران على أساس من اللاواقع، واستدعاء كلمة أو رمز من خلاله تنزلق فكرة معمارية متفق عليها وهي التي نتكلم، أو أحيانا هوس، عادة أسلوبية نحسها كرفة جفن... فالجوهرى أن يمر التيار، يعنى: الانفعال. وما قبل الشعور (ومنه يستمد نقد ممارس تحليلات لقلقه) هو الذى يأخذ على عاتقه عدداً وافراً من الشظايا التي لا تظهر للعيان والتي يجنى ابتهاجا. وهكذا الأمر، فى موضع آخر بالنسبة إلى اللاشعور.

ولهذا، فإن إغراء الشكل تمهيدى بالنسبة إلى فرويد الذى يفرض دراسته كما هو منكر أن يكون ذلك من شأنه. ولأنه كذلك، فمن المفترض أن يفتح على نوع آخر من اللذة وأن يوجد مصدر آخر للإشباع، فى الخلف أو فى الأسفل أو فى الوسط تماما، لكنه يقدم بطريقه يبقى بها غير مرئى (كالظرف المخبوء بمهارة عن العين فى الرسالة المسروقة لكتبتها يو). وحسب التعبير الاقتصادي فهذه اللذة، وهى بعيدة عن أن تكون ثانوية، ترتبط بقفرغ الليبدو الجنسى الذى لا يحس تحديداً كما هو، لا بصفته ارتياحا من توتر شديد، ولا بصفته مرتبطا بدائرة الانفعالات الأصلية.

يمكن أن نفترض أن هذه النفحة من المتعة تتمظهر على مختلف المستويات. أولا، من خلال أبسط ابتهاج مستعاد بالقدرة على الاستيهام بكل حرية ما دام قد حصل التقلب على عقبة ما، وسيكون ذلك هو اللذة اللابة نفسها، اكتشافات مع استقلالية الطفولة أو الخضوع لمملكة العمليات الأولية، على اعتبار أن مبدأ ألتا اتصال هو ما يوجه هذه المملكات: وإجمالاً، فهى مملكات الفوضى. فهنا نجد تلك القدرة المستعادة على اللعب باللا معنى، ذلك الرفع المؤقت لواجب الاعتماد على العمليات الثانوية التى تدير مبدأ الواقع. إن إيقاف الطاقة وعزل الانفعالات والربط منطقيا بين التمثيلات والتحاييل على حواجز المستحيل والتقدير تبعاً للزمن والإبقاء على أسوار الكبت واقفة أمور لها وزنها، بحيث إن النفاذ إلى منطقة اللعب الحر يتمحصر عن الدّخار (من خلاله نستعيد النكته). ونضيف إلى ذلك أن الاستثمارات الانفعالية تكون أقل كارثية ممّا فى العرض، وأقل شدة ممّا فى اللعب الطفلى، وبشكل مفارق، فما يدعمها أنها تشتغل على احسن وجه أو لأفضل مدة، لكونها محكمة يضبطها إشباع نرجسى معترف به من طرف الأنا الأعلى (٧) - المحفل المكلف بتمثيل اقتضاءات الواقع كما الممنوعات العائلية داخل اللاوعى (ولن تستمتع بدلا من والدك من نفس جنسك، إلخ) ، وهنا نجد مرة أخرى نظرية الفكاهة كادخار لمصروف انفعالى (س) - فرويد - النكته وعلاقتها باللاوعى، ملحق الكتاب).

وهنا، ينبغى أن ننظر فى ميكانيكية أخرى هى ميكانيكية الإعلاء، نحن نعرف أنها تركز فى الواقع إلى أن نشاطا غريزيا «يُحوّل» عن مجراه نحو غاية جديدة لا جنسية» ونحو أشياء مثمنة اجتماعيا (ج. لا بلانش و. ج. ب. بونتاليس: معجم التحليل النفسى، ص ٤٦٥).

خذوا أمثلة من نوات عديدة تمتلك غريزة سادية قوية: نفى إطار الذهان ينفذ چاك السفاح مذيانه عبر «انتقالاته المشؤومة إلى الفعل» الذى نعرفه جميعا، وهذا طبيب جراح يكتسب وسيلة ممتازة للإعلاء فى إنقاذ حيوات إنسانية، وهذا مركز دوساد يقوم بإخراج مشهدى بواسطة الكتابة لصور تنظيمه الاستيهامى المهذبة، كمن يقرأ «مائة وعشرون يوما» فهو الآخر يتحرر من بعض التوترات بالاستيهام انطلاقا من نص ساد. ويمكن القول إن ساد قد وجد فى قلعة الباستيل الفرصة ليشفى غليله بواسطة المخيلة أثناء الكتابة: أن تكون كاتباً وأن تتمسك بوصف الروح الإنسانية، وليكن ذلك فى شذوذها، فهذا هو الوضع الذى يقبله المجتمع بل ويحتاج إليه أحيانا - وماذا عنى أنا القارئ؟ أعرض لنفسى وجهاً لوجه فيلم الرعب المفضل، وهنا يوجد ما أحقق به رغبتى، وما يمنعنى من توجيه ساديتى المستترة نحو محيطى: لكن يمكن أن أكون استاذاً مختصاً فى رواية القرن ١٨م، أو طبيباً نفسانياً أو عالماً فى الإجرام، فأجندنى «مجبراً» مهنياً على قراءة ساد، ومشغولاً بهذه القراءة دون أى تحفيز حقيقى... وإذا كان الإعلاء الفنى مضموناً مبدئياً فى حالة الفنان سيد إبداعه، فإن فعاليته صعب توضيحها فى حالة الهاوى (٨).

### ٣ - عن التقمص:

إن بلوغ المرام بواسطة القراءة يتحقق، فى جميع الأحوال، بين أنائى وأناى، داخل ما يسمى وضعا نرجسيا. فموضوعى (موضوع حبى مثلا) موجود فى داخلى لكن لا كجسم غريب بل كجزء من أنائى (٩). هذا ما يمكن أن يكون من تأثير التقمص. هى ميكانيكية بسيطة، وللجميع فكرة عنها، والأدب نفسه، منذ دون كيشوت إلى حدّ چان بول سارتر ( فى روايته «الكلمات» ) مروراً بمدام بوفارى، يعج بأمثلة عن هؤلاء القراء الذين يتصرفون على أنهم «أبطالها الحقيقيون» ويجعلون التشبيه بهم مثلهم الأعلى: وفى إطار تحليلنا، فنحن نصادف حالات أكثر تميزاً. ودراسة فرويد «الشاعر والخيال» تقف عند هذا الأمر مميزة بين الحكيات الشعبية التى يكون بطلها جد نمذج، وبين الروايات المسماة «سيكولوجية» حيث توزع مختلف مظاهر النفس على عدد من الشخصوس - الركائز، بل والروايات «الغرائبية» التى لا يكون فيها البطل إلا سارداً لما يلاحظه فى الحياة التى تحيط به. وينفى القول إن أشكال



ودرجات التقمص غير محدودة: ينبغي التذكير بأن الجوهرى هو أنّ الأفعال المثلثة عبارة عن استيهامات متكررة، ويمكن القول إنها تقريبا مخففة بواسطة نقل ما هو طريف. وهكذا يصير المشكل: كيف ولماذا يدرك القارئ أن الأمر يتعلق فى كل هذا بمسكوت عنه هو وحده الذى يملك الحقيقة يريد إبلاغها إليه (لكن من هو هذا الضمير الغائب؟ وبأى جزء منه نفسه يتعلق الأمر؟). إن تقمص الفارس الشجاع أو المخبر الذكى أمر يتعلق بعملية مثلثة الذات نفسها: نتجاسى، سرىا وعن طريق شخص مسخر، بكل الكمال. لكن هل هذا هو المهم؟ أو ليس المهم بالأحرى هو ما يمر أمام عيون القارئ؟ هنا أيضا تكون حالة أوديب نموذجية (١٠). وقد سجل فرويد الأثر الذى تحدثه عندما قال:

«إن الرعدة لتسرى فينا عندما ننظر إلى هذا الذى يحقق أمنية طفولتنا، وهى رعدة تدخر طاقة من الكبت الذى الجم منذ إذ ذاك هاته الرغبات. فالشاعر إذ يُخرج إلى الضوء جرم أوديب، فهو لا يترك لا محيضا عن أن نعرض دخیلتنا، دخیلتنا التى لا تفتأ هاته الدفعات ماثلة فيها وإن قُمعت».

(س. فرويد: تفسير الأحلام، ص ٢٢٩).

فمن خلال السيناريوهات المنجزة نسترد، دون أن نعلم ذلك، انفعالاتنا العتيقة: نسترد تلك الطفولة التى تعبناها برغبات رهيبية، فهذه هى حقيقة ماضينا التى نستشعرها، ومن هنا الذعر، نسترد ذلك عهداً قريبا من الجنة، قريبا مما نسميه عادة «بلد الحلم»، ومن هنا التلذذ. والنتيجة أن يسحرنا هذا الذى نعرف أننا كنا (والذى لم نكنه أبداً بشكل مضبوط، ولكننا حلمنا بأن نكونه) والذى نكرّر فى كل لحظة نكره المفقودة. فعند عرض «الملك أوديب» نستمتع باللعب مرة أخرى، وبشكل علنى إلى حد ما، بتلك الأدوار التى لم يسبق أن لعبناها حقيقة فى الماضى والتى لا نكف عن إعادة إنتاجها فى أحلامنا واستيهاماتنا بعيداً عن الآخرين، ومن خلال إعادة إنتاج تتغنى بغيابها وبانعدامها - فهل لعبناها بالفعل، لقد كان هذا فخ الجنون الذى يستند إلى رغبة ميتة (لأنها تحققت فى الواقع)!

لن يكون من قبيل الصدف أن تتناول الدراسات الحديثة فنون العرض وهى التى عمت بشكل أفضل مقارنة الرغائب الأولى. ففى هذه الفنون ينظر إلى الأشياء على

أنها مضخمة بواسطة مُسرّحة الإخراج المشهّدى وتفخيمه: إن المشهد اجتماع مقدس بين الصوت والأضواء. وفيها تكون الأشياء قابلة للمس: بفضل فعل مجسّد، ومرعى من أجل عيوننا التي تعتبر أيادي أرواحنا، هنا تشكل تمثيلات الأشياء وتمثيلات الكلمات شيئاً واحداً. فالهم هو التمثيل أولاً.

وفي هذا الشأن لا مفر من الاطلاع على دراسة كرسيتيان متز المضيئة «الفيلم التخيلي ومُشاهدته» ضمن كتابه «الدال للتخيّل» UGE, 1977، «١٠ - ١٨» ودون أن نتحدث كثيراً عنها مادامت تهمّ في المقام الأول هواة الفن السابع وفوائده الخاصة، فإنها تتّرجم، حيال مشاكل الاستقبال الذي ترتبه النفسية للتخيّل القادم من الخارج، همّاً من هموم النظر إلى الأشياء بمنظار جديد يمكنه أن يعمل على تطوير فكرتنا التقليدية عن «الانفعال الجمالي».

أما بالنسبة إلى الاعيب ورهانات التراجيديا، فمن الضروري الاستناد إلى أبحاث أندري غرين التي جمعت في كتابه «عين زائدة». في افتتاحيته، يحيى هذا الباحث التماثل بين المسرح الذي ينفصل عن المشاهدين بواسطة صف أنوار أو بائى حاجز مادي آخر، وبين ذلك «المسرح الآخر» حيث يشتغل مصير الفرائز، مركزاً بالحاج على أهمية الكواليس التي تمجّب العمل اللاشعوري، كما تخفى جهاز التشغيل المسرحي، وهو يلجّ على أن كلام الممثلين هو الذي يغلف بحضره الفيزيقي المتحرك والانفعالي الجانب المنطقي - النحوي في النصّ الذي يلفظونه، بشكل يُوهِم بالحياة اليومية. ولهذا يعين كمشروع إلى قراءة نفسانية «البحث عن المحركات الانفعالية التي تجعل من العرض المسرحي رجماً وجدانياً من خلاله يلقى المشاهد نفسه مشاركا ويشعر بنفسه لا فقط مطلوباً، بل ومستضافاً كأنما كان ذلك موجّهاً إليه» (ص ٢٩).

إن أندري غرين يركّز في كتابه على أن روعة وسحر (المشهد) المسرحي يؤديان إلى «توقيف مفعول الكبت» وتلب اتجاه العبور إلى الشعور بالنسبة إلى هذا المتجرّم المعاقب بالمنوع الذي يكوّن العرض. خاصة وأنه يضع الفضاء الجمالي بما هو حل مؤقت للمشاكل التي يثيرها وضع الإنسان، بين حلّ العصاب الفردي والمُحاصر، وبين حل الدين الجمعي، الجماعي والإعلاني:

- وبين الاثنين (...) يشغل الفن موقعا انتقاليا يُنعت بميدان الوهم، هو الذى يوفر متعة مكبوتة منقولة بواسطة أشياء تكون ولا تكون ما تمثله (ص ٣٥).

وإن كان هذا لا يهم بشكل خاص إلا التمثيل الحى للفن المسرحى، فإنه ينبغي نقله، بواسطة بعض الترتيبات، إلى كل الأشكال التى لها علاقة بالفن الأدبى، أى إلى كل الأجناس.

و المحلل نفسه يعين الطريق إلى حل المشكل الدقيق والقليلة دراسته نسبيا. فالموضوعات الاستيهامية ذات الميل الجمالى يكون إعدادها داخل نظام ما قبل الشعور- الشعور من أجل إظهارها، لاحتبسها داخل العزلة الخاصة بحلم اليقظة، وهذا لا يعنى أنها تتخلص من المظهر النرجسى الخاص بهذا النوع من التشكلات: فالذات لا تتخلى عنها إلا من أجل استعادتها وهى مقومة (مقبولة) من طرف الآخر (الجمهور) الذى يستولى عليها ويديرها داخل نرجسيته كقارئ. فالأمثلة تكون منتدبة، وهى تصبح فعالة ومكافئة عندما يعكسها الآخر (وهنا نسترد، بلا شك، المثل الأعلى للأنثى). فالإنتاج الفنى يشتغل، حسب المؤلف باعتباره «نرجسيا مضاعفا» (١١) لمن عمل على تدويله. فالمتعة التى تفقدها الذات عند تحويل رغبتها فى الموضوع، عن طريق مبادلة الغاية الجنسية بغاية سامية تستردها جزئيا «عند استقبال البناء النرجسى للآخر. وبهذه الطريقة، تستحق موضوعات الإبداع الفنى أن تُسمى عبر - نرجسية، بمعنى أنها تخلق تواصلا بين نرجسيات منتج ومستهلك الأثر» (ص ٣٦). ويبقى تحديد ما يحدث لهذا المستهلك: وهو مُنعَم عليه بأن يشعر بنفسه مستقبلا ومؤثما على هذه المتعة، دون أن يكون مع ذلك فى مصدر هذا الشيء الجميل الوهمى، فلذلك يمكن أن نفترض أنه يستشمر المزيد من الطاقة الليبيدية الاحتياطية فى استعادتها على طريقته وفى الإجابة عنها بلغته الخاصة، وفى التمديد الشخص الذى يمنحه للاستيهام المقدم، وبعبارة أخرى، فهو يزخر بالشبكة أو أنه، خائبا، يصرف النظر عن ذلك وفى أحسن الأحوال، وهو راض عن الاعتراف به كمستقبل أو كمنتج، فإن هذا أو ذاك، سينتفع من الانفعال ومن الصياغة الاستيهامية، وسيكون بإمكان كل واحد أن يتلذذ بذاته وأن يدخل فى علاقة مع الآخرين فى الوقت نفسه.

وإجمالاً، فالواحد يعتقد أنه وحيد عندما يقرأ، لكنه دون وعى يقرأ مع الكاتب فى وفاق واستحسان وتجاوب(١٧).

#### ٤- ألم الكتابة:

سنفهم لماذا لا يستطيع المنظور التحليلي النفسى أن يقيم، عندما يتعلق الأمر بمادة الفن، تمييزاً صارماً بين الانفعال الذى يحسه المستهلكون «بشكل سلبى» وذلك الانفعال «الفعال» الوحيد لدى المنتجين: هناك دوماً عمل النظام الأولى واستثمار الوجدان، وقد انطلقنا من المظهر الأول لأنه يبدو أكثر يسراً من بين الاثنين، فالادب التحليلي المكروس لـ «الإبداع» هو الأكثر غزارة. لكنه ليس دوماً الأكثر حسماً (ربما لأنه بالضبط لا يركز بما فيه الكفاية على التبادل المركزى). وإجمالاً، فإن هذا هو ما يحدث: يجد المثلّون صعوبة كبرى فى أن يُسقطوا على المبدع معلومات وتحاليل تهم بكيفية نوعية منتج الأشياء الفنية، وملاحظاتهم تنطبق على كل نوع من النشاط فيه يسمح الإنسان باستثمار ذاته دون ادخار(١٨). والفنان يملك هذا الامتياز خصوصاً فى عصرنا المصنع حيث يتم الإنتاج فى حلقات، قصد الحفاظ على الدخل التجارى بدل منح سلطة الاكتمال الذاتى لإنتاج الأشياء، والفنان تتجلى أصالته فى كونه حرفياً حقيقياً، يعمل من تلقاء نفسه، من تخيله بإيقاعه، ولو كان محاصراً بقيود المؤسسات والأنواع والأنماط. وفى نهاية هذا العمل الحر، هناك فى كل مرة قطعة وحيدة تُدرج هى نفسها ضمن سلسلة لها هويتها الخاصة، لها أسلوب.

فى إطار التواصل العبر - نرجسى يفرض التبادل بين الذوات شكلاً خاصاً من العطاء المقدم والمستقبل ومثلما يكون الهواة فى ميدان الفن متأثرين بأهمية العمل (كمية الزمان ونوعية الانفعال) الذى تظهر حركيته بعد إنجاز مؤلف ما، فكذلك ينبغى أن تختبر الأنا النرجسية بطريقة ما درجة استثنائية من الاعتمالة (١٩). وللوعى أيضاً نسبة معينة من «المهارة» توجه نجاحات «العبرى». إن تفهم وإنصات الذات المستقبلية يتطلبان النجاح فى تنوير النظام الثانوى (المسمى بالذمة التمهيدية) وكثافة فى الانفعالات المستثمرة وتيسراً تستمدته المحتويات الاستيهامية من تشييدها. وينبغى أن يكون هذا الأخير مضبوطاً، لا ناقصاً لأن هذا سيخلق

صدمة (لا تواجه الرغبة الجنسية إلا فى القلق) ، ولألمبالغا فيه لأنه بذلك سيستقر الإنكار (إن يكون هناك على الإطلاق أى مركز للاحتكاك، ولاوعى القارىء، لن يقوم بأى وصل). فالمطلوب هو الانفعال الذى يمارس لعبته الحرة بين الاكتساح المربع والجفاف، وأخيرا هو بالضبط مكافأة اللذة: كثير من الإشراف الأعمى، فالقليل جدا لا يثير الانتباه.

كيف يبلغ الشاعر هذه النتيجة؟ هذا هو سره الخاص. إنه فى هذه التقنية التى تسمح بالتغلب على هذه القوة المنفردة، والتى لها حقاً علاقة بالحدود القائمة بين الانا والانوات الأخرى يكمن «فن الشعر L'ars poetica» .

(س . فرويد: مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى - ص ٨٠).

وعند الحديث عن الصعوبة التى يخبرها الفنان عند بحثه عن النوبة الحساسة . «إنه الفن بعينه»، كما تقول الحكمة الشعبية - ينبغى أن نعى باننا لا نحرّك إلا قيد أنملة هذا اللغز! الشكل الجميل الذى وقف فرويد أمامه عاجزا (١٥) ونحن نملك ، ربما، ترسيمات المونتاج، ولكننا لانملك أية وسيلة لقياس الشدات: هناك حالات كثيرة من هذا النوع، والباراميترات المستخدمة عديدة بالنسبة إلى التحليل النفسى كما بالنسبة لأى نمط من التحليل فى الوقت الراهن. ومع ذلك فهنا ينبغى أن نتقدم. لكن ماذا ترانا نجد فى الأدب التحليلى الذى يهتم عمل الفنان؟ تنسب تحليلات الإبداع إلى ميكانيكية الدفاع أو إلى تشكل تسوية، إلى رضى نرجسى بالذات، أو إلى منفذ خارج النرجسية، إلى نشاط وثنى أو إلى إعلاء ناجح، إلى توسع الاستقلال الذاتى المنتج (أو بعيد الإنتاج) ضد الأب أو تحت إمرته، إلى لجوء إلى حضان الأم أو إلى الانتقام منها<sup>(١٦)</sup>.. إلخ. وكل هذه الإمكانيات قابلة للإدراك وقد تم إدراكها.

وبخصوص تجربة المحللين النفسيين أمام الحالات الخاصة وبخصوص اقتراحاتهم النظرية، سنجد إيضاحات وإطارا بيبولوجيا فى الفصل الثانى من الجزء الثانى من كتاب أن كلانمى: «التحليل النفسى والنقد الأدبى» (٥٣ - ٦٥).

لكن إضافة إلى الأعمال المذكورة حيث تبرز أعمال بيبير لوكى وميشال دوموزان،

سيكون من المناسب أن نضيف بهذا الصدد أبحاث ميلاني كلاين (١٧) فهي تقترح النظر إلى الدفع الإبداعي على أنه محاولة لإصلاح للموضوع (موضوع الحب) الذي يتم الاعتداء عليه خلال مراحل التكوين النفسي القديمة، وهي محاولة كانت قد اقترحتها الأنا الأعلى الباحثة عن التحرر من عقدة الذنب (في هذا الشأن ويخصوص الفرضية التكميلية لمتابعة إصلاح الذات نفسها المقترحة من طرف جانين شاسكي - سمير جل، نحيل إلى كتاب، «من أجل تحليل نفسي للفن والإبداعية» المنشور سنة ١٩٧٧م، ص ٨٩ - ١٠٥).

#### ٥. الورقة والأريكة:

ليس للممسك الذي تقدمه دراسة التعليقات إلا القليل من الحظ في بلوغ نتائج واضحة: فالأمر لا يتعلق، مثلاً بمعرفة الوسيلة التي من خلالها ينقل نشاط من نمط «قضيبي» بعض الإشبعات، بل بإبراز كيف يسد القلم (أو الآلة الكتابية؟) حاجة رمزية خاصة أن يسدها مجرد الترميق بواسطة مثقب ولا الاستعمال الحرفي لمخرطة طبيب الأسنان ولا استعمال المعمول (هذا إذا افترضنا أن لنا خيار المهنة ومتسع من الوقت للترميق!). ولا يتعلق الأمر بالتشديد على رغبة في تخليد الذات نفسها: فالإنسان الطموح يملك وسائل أخرى أفضل من الريشة لكي يصير خالداً، ومن وجهة نظر مادية يحصر المعنى - لكن بالنسبة إلى المنظور التحليلي ألا يفرق الإنسان كله جذوره في الجسدي، في العالم الحاضر للإحساس، في العلاقات الحيوية بالآخر؟ - فإن أصالة فعل الكتابة لا تعود إلى أن الكاتب يكون مسكوناً بصورة جمهور مستقبل ومراقب (الشاهد المتضمن)، بدعوى أن كل فنان ككل صانع يبدع من أجل أحد ما، (كأحد مظاهره) أمام أحد ما أو مكانه. إن أصالة فعل الكتابة، بالمعنى اللازم للعبارة، مرتبطة بأصالة الكتابة في معناها المتعدى الأكثر حسية الذي يعني رسم النص على سناد بكر. وإجمالاً، فهو يعني رسم النص الأسود على سناد أبيض.

ولا يتعلق الأمر بالتشديد فقط على القيم الرمزية من مثل عدوانية الريشة التي تخدش جلدًا (لحاء أو رَقًا أو قَضِيماً، واللغة تتحدث عن غلاف كان حياً فيما قبل)؛ ومن مثل التكرار البعيد الذي يحدث عندما يلامس الأصبع خدًا أو صدرًا فاتناً

ملازمة مرسلة أو مستقبلية، ومن مثل محصول المذاذ المصبوب الذي يصير بذراً أو أمانة مقدسة أو أثراً مفروضاً دواءً بالطابع الذي نمحه له، أو بمائلة «خريشة»، بوسخ، بلطخة، بتقدمة أكثر أو أقل انتقاماً ذات ماهية برازية (ينبغي أن نستحضر هنا على أية حال اسم أرتو): لاشيء من كل هذا ممكن نفيه، فالتنعة اللاواعية في الكتابة تتجاوز في إمكاناتها ما تقترحه علينا مخيلة ورعة أو متمدة.

يتعلق الأمر أيضاً وربما قبل كل شيء بهذا المحاكى، بهذه المحاكاة للعلامة المطبوعة على مساحة جاهزة، المسجلة داخل مكان - زمان يفصل بين مقصد لن يكون هناك أبداً منفذ آخر إليه وبين فهم يتجدد مع كل قراءة، يسمح به النص دون أن يتضمنه مسبقاً. المحاكاة، لكن محاكاة ماذا، وفي ماذا، ولماذا ؟

إن تكرار عملية خارج مكانها ونظامها الخاصيين - ونحن نعرف قوة مايسميه فرويد أوتوماتية التكرار التي تقدم في نفسه الوقت الإكراهات المرضية (للفشل، مثلاً) وظاهرة عامة ترتبط بالطابع المحافظ للفريزة («ميك» إلى الاستثمار داخل وجردك»، هذا ماسبق أن قاله سبينوزا) - هو ما يكون محاكاة الكتابة. وهذا لايعنى إعادة إنتاج محتوى أو صورة أو إحساس، بل محاكاة اشتغال، بمعنى آخر، هو نقش رغبة غير قابلة للصياغة على الجسد وبالجسد نفسه الذي صار، أو بالأصح هو في طريقه لأن يصير، مرآة متحركة بفضل هذا النقش بالضبط: نقش زائغ (مشوه) ومتنكر (ترميزي) ومائل (السقاطات المتوالية المتجنبة التي تكون مسير الفكر). لقد تحدث المحللون منذ بضع سنين عن الشاشة البيضاء «شاشة الحلم» التي يعرض عليها الفيلم، أي مساحة الجلد اللبني للثدي المغذى الذي يعتبر أول مدرك حسيا، الذي لاينسى ويكاد لاينقل، ربما هذه هي الورقة. وعلى هذه الورقة خريشات وتخطيطات الرغبة، بدءاً من الرسم الفاحش وصولاً إلى شبكة المفاهيم المجردة. والصراخ ليس أبداً المابل هو ممثله. فما يكتب هو تطوير لما كان ومايزال يصرخ. «إن القصيدة الغنائية عرض لتوقع ما» يسجل بول فاليري في مكان ما... وهكذا دواليك.

إن حركة الكتابة تعيد مسافة الرغبة ما بين غيابها والخطاب اللفظي حيث تتسجل تصورات مجازية ثم ناطقة - ويطيعة الحال، شريطة أن يتعلق الأمر بكتابة حرة،

بكتابة رفيعة، ومن ثم، بتخييل موجه من طرف الرغبة إذا نحن استعرنا صياغة محلل سبق ذكره غالب الأحيان أعلاه (١٨) لكن كثيراً من الحلقات لاتزال تعوز رحلتنا الاستكشافية، ما بين المحطة التي يكونها جمع عدد من التمثيلات اللاواعية فى حكاية والمحطة الأخيرة للنتاج النصي: لانعرف شيئاً دقيقاً عن غاية وكيفية مَفْرِق الطرق الذى يحدث حين يستطيع ذلك الجمع أن يصير حُلماً أو استيهاماً فى حالته السليمة، حين يدخل منطقة ما قبل الشعور. قد يكون الأمل - وهذا فرض الآن، يبقى فحصه خاضعاً لمخاطر خارجية علاوة على صعوبته الخاصة - فى اتجاه مخطوطات المؤلفات الأدبية: إن المسودة تقدم، قبل كل شئ، سلسلة من المعادلات المفروضة التى يمكن أن يعلمنا فك سنَّها الإفادة منها.

فى الواقع، من المعروف أن المحللين النفسانيين لا يستطيعون تفسير الأحلام إلا باستخدام الرصيد الباقي من التداعيات الحرة التى يقدمها لهم المحلل وقت المعالجة عندما يقوم فى إطار «القاعدة الجوهرية» (قل كل شئ يدور فى ذهنك بدون استثناء)، بدراسة الأثر الذى تحدثه فيه هو نفسه بعض الكلمات المجردة حسب الظاهرة من كل قيمة، من كل معنى ، من كل حكمة، من كل طابع شخصى. فالتداعيات الحرة تصادى الحلم: ليس عدلاً أن نرى جزءاً منها على الأقل قد استطاع التقدم على الصياغة النهائية لنص من النصوص؟

قد تلفت الحثالات الاهتمام إذا قُدِّمت لا فقط معلومات عن فن الكتابة عند شاعر أو روائي، بل وأخبار عن التعابير المجاورة الماثلة القابلة للاستبدال التى كانت قد اعتبرت ممكنة فى لحظة معينة من التأليف. وهذا ضرب من هالة بدء التنفيذ الناقص الذى يشرح النص المحتفظ به فى النهاية والذى «سنصفي» للاستفادة منه، دون اعتبار أن الرباط التحويلي الذى يتأسس بين الناقد والمؤلف الذى يعرض له سيتسع بشدة، منظوراً إليه فى جهده الكامل، فى «شُطْبِهِ»، فى ترده، فالكاتب يكون أقل مهابة، ويبدو أقل مناعة مما هو عليه الحال عندما يكون ممثلناً (بالمعنيين: الشهرة واكتساب المظهر اللاواعي) بواسطة جاذبية إمضائه. وحتى إذا لم نصبح من «فركاشيه» المقبولين فى الحياة الخاصة، فبالنظر فى تلمسات كاتب كبير نكون قد عقدنا معه روابط أكثر إنسانية فى اتجاه فهم أكثر حميمية.



وهنا، يضاف آخر مشكل فى هذا الفصل، مشكل الكاتب فى علاقته بالمعالجة. ذلك لأن هناك ميلاً يكاد يكون مفرطاً إلى إيقاف الأدب فى حوالى ١٩٢٠.. من المفيد بامتياز معرفة رأى الكتّاب الذين مروا من تجربة الأريكة، وعند الاقتضاء معرفة لماذا يرفض الآخرون، وهم لا يحسون أنهم على مايرام ويعيشون بعد انتشار الفرويدية، يمتنعون عن اللجوء إلى مساعدة أحد المحللين (أهـ خوف من القضاء على «النبوغ» والعُصاب فى الوقت نفسه؟). توجد شهادة فى شكل تأمل منظم ندين بها لـ«برنار بانكوف» وهى منشورة فى العدد ٢١٤ من NRF (أكتوبر ١٩٧٠م).

بانتلاقة من جملة فرويد المذكورة سابقاً والقائلة بأنه من إشر اللذة التمهيدية فإنّ الأثر الفنى «يهدى» بعض توترات، نفسيتنا العميقة، يفترض بانكوف هنا وجود «نوع من المعالجة بالنسبة إلى القارئ» (ص١٩٦)، لكنه يؤكد الاختلاف بين المحلل وقت المعالجة والكاتب، وهو مستلق على الأريكة يتحدث الأول إلى شخص ما، وهو جالس إلى مكتبه يكتب الثانى إلى (باتجاه) غائب؛ أحدهما ينقاد لدفق غير مراقب للانطباعات، والآخر «يختار كلماته». الأول يشير إلى واقع من ماضيه فى اجترار لا متناهٍ، والثانى يطارد داخل مصيره تخيلاً سيحبس نفسه فى خطاب مغلق، وطبعاً فالجلسات غير ضرورية، بحيث إذا كان الكلام يشق على المريض فإن الفنان يزرع تحت عصفاً للإلهام؛ وإذا كان المحلل موجوداً هناك خلف ظهره فإن القارئ، «المحترس والمتحسّس فى نفس الوقت» يؤثر على الكاتب بحضوره الذى يتعذر محوه، وأخيراً يأتى وقت يعاد فيه المحلل إلى وجوده المستقل بذاته فى حين يصح أن فعل الكتابة، بما أن «الأثر نافر من كماله الخاص»، هو حقاً نشاط لا متناهٍ... غير أن المعالجة والكتابة ليستا متطابقتين. ولو كانت هذه تلك، اللتان تتغذيان من الاستيهامات، تلجأ إلى الخطاب من أجل معالجة مادة خام ماثلة، فإن الاختلافات تظل قائمة. نتحول فى التحويل إلى شخص واقعى، ونكتب فى العزلة لا بل ضدّها، نقدم الى المحلل كلامنا من أجل أن يردّه إلينا، ويكون القربان قبلاً جواباً عن إغراء خفى: «إن ميزة الخطاب الأدبى هى فى أن يكون خارج المقام» (ص١٥٥)، فى أن يكون افتتاحياً بالنسبة إلى الكاتب. ما نقوله يحيل على وجه التقريب إلى المعيش الداخلى، أما مانكتبه فهو، ينتمى إلى «الخارج»، ومهما حاولنا استعادته فهو نفسه من يطردنا خارج نسيج الورقة. وأخيراً، فجعل الأريكة هى الجمل اليومية التى

تلتبس شفافية ملائمة للتبادل؛ أما جمل المكتب فهي تحمل في ذاتها مبتغاها الخاص: إن الهدف المقصود هو العبارة المثبتة، ويانكو يسمى «التثبيت» (ص ١٥٨)، هذا الأثر الذي كان يسمى في موضع آخر أدبية، القادر على إغلاق اللغة على نفسها، بحيث إن الاستيهامات الموضوعية في النص، كما يستخلص يانكو، ليست موجهة من طرف الوعي من أجل أن تكون قائمة فيه أو متلفة، بل إنني «لا أحملها إلا يوم العمل الذي يجعل منها، وهو يرسخها بدل تذويبها، أثراً تاريخياً»، فالاستيهام أن يتلاشى هذه المرة، بل سيبقى شبيهاً، هاهو أبدي بعد أن صار «قرينه» الخاص. «إن الكتابة لا تشفى، إنها تصون (...) فالكتابة ميكانيكية دفاع، وهي بلا شك أصلح من ميكانيكيات أخرى، لكنها ليست الأكثر فعالية» (ص ١٦٢).

لقد تركنا الكلمة الأخيرة لهذا الروائي الذي يتكلم عن بصيرة، وقد جعلناه يثبت ذلك. ومع ذلك، فإن القارئ الأناني سيضيف في سره: إنه لأمر مؤسف بالنسبة إلى هذا الذي لا يسمح له التثبيت إلا بالانتظار، وهذا أفضل بالنسبة إلينا، إذا كان هذا التثبيت يسمح لنا بالأمل.

### هوامش الفصل الثالث:

(١) ينبغي أن نحدد بأن الطاقة الراقية (الليبيدو) قد أدركت من قبل فرويد كسلسلة من الدوافع (الغرائز) المنحصرة في مفترق الطرق بين الجسمين (الجسدي والذهني، النفس)، فالغرائز لا تدرك، ومن ثم فهي بمعنى ما لا توجد، إلا من خلال اثنين اثنين: الانفعال (الترفيه - الانزعاج) والتمثيلات اللاواعية، يعني تلك للعمليات (بمعنى النوايا) التي تتخذ شكل تمثيلات نفسية (بالمعنى الذي نتحدث به عن «تمثيل شيء ما») والتي تبقى مثبتة في موضعها الأصلي بقايا ذاكرية، والعبارة الألمانية التي تشير إليها، Vorstellung - repräsentanz قد تفهم خطأ إذا فهمت على أنها «ممثل التمثيل»: بل إنها على الأصح «تمثيل ممثل (الغريزة)». ونلاحظ هنا أهمية الغريزة لتعيين نقطة التقاء الجسدي والنفسى إن الاحتفاظ الأولى محدد على أنه تفويض للجسد الغرائزى وهو ليس بالجسد الفيزيولوجى - التشريحي، بل الأصح إنه نظام حي فيه يتم فصل وجود العالم الخارجى والاحتفاظ بوجوده الخاص المؤبد مسبقا بشكل فكري معين («منعق» العمليات الأولية الذى يجهل الزمانية والنفسى والهوية).

(٢) إن استعمال هذه الكلمة - وهى ليست ابتكارا لفظيا من جانب لكان، بل هى مفهوم نظري جوهري فى نظامه - يخلق بعض الصعوبات فى دراساته الأدبية المطالبة أحيانا بمعالجة «الدوال اللسانية» (نحيل إلى سوسير) عن طريق تحليل تأثيرات التذلل (كألعاب الصوتية، مثلا) التى يستحيل اعتبارها «دوالا لواعية»، ولأنه من الملاحظ مبدئيا أن هناك رابطا مفترضا بين الاثنين، وإضافة إلى كون هذه العبارة مزعجة، فإنها نوقشت من خلال وجهة نظر نظرية من طرف الفلاسفة المعاصرين، وإن لم يجدوا استحسانا من قبل لكان، ولإعطاء فكرة عن هذا الملف نحيل إلى ليوطار - الخطاب، الصورة - هـ ٢٥٠ - ٢٦٠، وبخصوص الاستعمال اللاكانى للسانيات السوسيرية والجاكوبسونية، ويشكل أوسع بخصوص دريدا، نحيل إلى مجلة «شعرية» الفرنسية عدد ٢١، هـ ١٤٠، ونحيل أيضا إلى كتاب جون لوك نانسي وفليب لاکو - لا بارت فى - عنوان الحرف - دار غاليلى، ١٩٧٢م (ونحيل بهذا الصدد إلى ج. لكان «الحلقة الدراسية العشرين، «Encore» دار سوى، ١٩٧٥م، هـ ٦٢).

(٣) وهنا نكتشف التصوير اللاكانى للذات: لم تعد الذات هى التى تدوير الأدلة، بل إن «الأنا» هى التى تقيم (وهى تتلخص فى ألا تكون إلا) تعاقبا للكتبدلات، للقطائع التى تنتج داخل «الخيطة» الذى يديره ترابط الدول - تلك فقاغة غياب تتزلق باستمرار داخل الأنوب، بما أننا تحدثنا منذ قليل عن الفوضى إنا لا أوجد «أنا» لاتوجد أبدا هنا حيث ينتج المعنى: فانا تشير إلى أن «ذلك» يتكلم لحسابى وعلى حسابى، يتكلم مكانى الذى هو فراغ. فالذات لامتلك لغتها، بل اللغة هى من يمتلك الذات: تحملها وتحيطها بشروطها، ذلك لأن الخطاب يؤسسنى كذات غائبة، دون أن تكون لى سيادة حقيقية عما أقوله / تقوله الأنا - وهنا يوجد اللاوعى.

(٤) وهو أن يكون، وليس عيباً في التذكير به، إلا «ابتغاء» القول، المكتسب بحل الشفرة. إن طلب المعنى، والحقيقة التي يكشفها آخر الذات، صياغة وليس ترجمة.

(٥) لا يبدو من قبيل المغامرة الافتراض بأن التمثيلات الفنية الأولية تنطلق من اعتبار وإعادة إنتاج محاكيين للجسد الإنساني - والنسائي أساساً، وليس إطلاقاً لأن الوضعية الإيديولوجية للواقع تقوم بتفضيل المنظور الذكوري، قدر ما يعود ذلك إلى أن الموضوع الأول للافتتان هو الأم بالنسبة لكل واحدة: هناك حضور المورفولوجيا أمام النظر، وحضور الصوت بالنسبة للآذن، والجسد بالنسبة للمس. فمن هذا الترتيب التشكيلي، تم استخراج أصول الجمال اللساني أو الخطابى بطريق القياس.

(٦) بخصوص الظاهرة العامة التي تربط الطاقة الانفعالية للجميل بحزة عيب، نحيل إلى:

Note sur la beauté, scilicet, 6 - 7, seuil, 1976, p 337 - 342.

(٧) أو بشكل أكثر دقة، بواسطة هذا المظهر الإيجابي الذي ليس قاصداً للأنثى الأعلى التي تسمى مثال الأنثى. فالرجوع إلى الأركان اللاكائية يبدو هنا ملائماً: بما أن مثال الأنثى يتوفر على جزء مرتبط بالنظام «الرمزي»، فإن إغواء اللذة الجمالية سيكون قائماً بفضل قانون الأب وبفضل اندراجها داخل الشبكات (الرمزية) للغة، محمياً من خطر الاستهواء الخيالي، لأن «المتخيل» الذي يتموضع فيه مطلق المتعة يضم نذيراً مضاعفاً قاتلاً للهوية، نذير انفصال (الجسد المجزأ) ونذير انصهار (العلاقة التناظرية).

(٨) يسجل أوكثاف مانوني بأن الإعلاء لا يكون شاملاً إلا فيما نذر، وأن «شيئاً ما من اللا - معلى في الرغبة اللاواعية يتمظهر هو الآخر» (نحيل إلى كتابه: مفاتيح من أجل المتخيل، ص ١٠٥).

(٩) يلاحظ أندري غرين في مكان آخر أنه بالإمكان «أن نخجل ونحن نقراء مكتوباً (يعلم أنه مقابره على ذلك): فهذا دليل على أن كل شيء يحدث كأن منظور الآخر يضغط علينا أثناء القراءة المفتردة. إن «نص» هو الذي ينظر إلى ويحاكمني بشكل من الأشكال.

(١٠) يبدو أوييب - الملك مثل نص متميز لا يحتاج إلى تفسير لأنه يقوم بإخراج تفسيره الخاص: «المسرحية ليست شيئاً آخر غير إظهار متدرج ومحسوب - تماثل تحليلات نفسياً - بفعل أن أوييب نفسه «إلخ» (نفس المرجع، ص ٢٢٨).

(١١) لقد أشار شارل بودوان، الذي يزأج فضلا عن ذلك بين فرويد وويوت بجسارة في توفيقية معقدة ومحبيرة - صحيح أن التحليل النفسي للفن يعود إلى ١٩٢٩ - إلى أهمية النرجسية، والوجهان الاستيهاميان للذان ينسب إليهما القدرة على التنظيم المتميز هما: العودة إلى حضن الأم، وقيمة القرين» للذان يحملان علامة هذه الوضعية النرجسية ونشير إلى أن بودوان يتحدث عن "narcisme" عندما يتعلق الأمر بالجمالي وعن "narcissisme" بخصوص الطلب التطبيقي، وهذه جزئية تثير الفضول، خصوصا وأن فرويد قد سبق أن عدل في الألمانية عبارة علماء الجنس Narzissismus إلى Nauzismus (وهذه هي العبارة الوحيدة التي يستعملها) حاديا المقطع المركزي "is" لاستخرج مسبقا من اسمه المذني sigismund كاسم يجده تناثر الأصوات (٩) والذي يكتب على هذا الشكل المعروف sig nd... وعلى الأقل سنستخلص من هذه الحركة التي تكرر الحجة على وجود أدن تتأثر بالجرسيات اللفظية.

(١٢) سنضيف إلى هذا الملف جملة فرويد الآتية: «يملك الإنسان داخل حركيته النفسية اللاواعية (١٣) نحيل بخصوص هذه النقطة إلى: س. فرويد، تلق في الحضارة - ص ٢٩».

(١٤) نحيل إلى: ج. لابلانش وج. ب. بونتاليس: «معجم التحليل النفسي»، ص ٣٠٥ - ٣٠٦. إن الاستيهام هو كما رأينا ذلك، لعب بواسطة معطيات (غير مصاغة) الرغبة برافع مؤقت لحاجز الكبت: وبداخل للمعالجة الكلينيكية توجد ظاهرة مماثلة. تعترض مقاومة ما إن يواجه المحلل مادته الخام اللاواعية الخاصة، مواجهة تحدث كلما قام بتفسير هذه المادة الخام، وهذه المقاومة غالبا ماتتخذ شكل إكراه التكرار: ونسمى الاعتماد هذا العمل الذي يسمح باستخراج عنصر ما من التماسات التي تحدث تلقائيا من أجل التعرف عليه حقيقة، من أجل تمريره من القبول العقلاني (الذي لا يكتفى) إلى إدماج داخل المعيش. ولأنه صوغ استيهامي مدرك وإرادي وواضح، فإن جهد التخيل الجمالي ينحصر في مكان ما بين الاستيهام التلقائي للحالين وبين استعادة المادة الخام في المعالجة الكلينيكية. أما الكاتب - وهو الذي يكتفى بتطبيق وصدات، ومن هنا لا ينصرف إلى عمل ديدكتيكي في فنه - فيمكن أن نقول إنه يعمل عندما يصارع اللغة من أجل التعبير عن ذاته، من أجل اقتلاع شيء يؤرقه في قلبه، إلا من أجل إيجاد شكل يتكلف بما يبدو مستحيلا قوله بطريقة أخرى. وقد كانت اللغة النقدية التقليدية ترد كل ذلك دون علم منها، عندما كانت تقول بأن الفنان يجد «مُضْرَجاً» لآلامه الداخلية وأنه «يعيش» بعمق أفضل من عامة البشر.

(١٥) «إن علم الاستيهام يطبقا يدرس الشروط التي تجعلنا نتأثر بـ «الجمال»، لكنه لم يستطع أن يأتي بتوضيح حول طبيعة وأصل للجمال (النمو الشكلي) وقد أجهده نفسه بفزارة في جمل جودا، ملما هي رنانة، مرصودة لإخفاء غياب النتائج. ومع الأسف، فعن هذا الجمال، لا يقول التحليل النفسي الشيء الكثير» (س. فرويد - تلق في الحضارة - ص ٣٩).

(١٦) سنسرد هنا جملة كاشفة (لكنها وجيبة كلياً) لصاحبها في رز الطو «بإمكان الفنان أن يتخذ إزاء أثره موقفاً استيهامياً لكل عنصر من العناصر المكونة للميثاق الأدبي» (وظيفة الأب والإبداع الثاني، «مقالات في الرمزية»، ص ١٧٣. وسنجد في هذا الكتاب ملاحظات مفيدة جداً لموضوعنا، رغم أن الرسم كان فيه موضوع اختيار، ص ١٢٢-١٢٨، ٢٠٦، ٢١٤، ٢١٦، ٢١٨).

(١٧) نحيل إلى رولان جاكاز: «فريزة الموت عند ميلاني كلاين»

Loussanne, L'Age d'Homme, 1971.

(١٨) نحيل إلى: أندري غرين «التخلخل» مجلة الألب (الفرنسية) عدد ٣، أكتوبر ١٩٧١ م، ص ٢٨. وهذا المثال الممتاز جداً سيكون حاسماً إذا كان من أجل هدفه الصريح إلى منح المحللين وحدهم الحق في قراءة نص بواسطة التحليل النفسي، يطلاق من سلسلة مثقلة تصعب الموافقة عليها باعتبار كل ما حاولنا بيانه، هكذا قدمت المسلمة بكل وضوح «إن الخطر الذي يركبه (المفسر المحلل) هو إذن أن يفشل في القبض على المعنى اللاواعي للنص». وغرين يعرف أنه ليس للنفسي «معنى» يمكن فكّ سنه (وليس من الخارج خاصة، ومن طرف آخر): فلماذا يريد من النص أن يكون له معنى (ومعنى واحد فقط)؟ لماذا يريد ذلك إن لم يكن وبمجهود قليل الدقة من أجل أن يكون النص أمامه، هو المحلل، محلاً؟ وهنا نجد أنفسنا أمام لغز من المفروض أن نعود إليه فيما بعد (نحيل إلى الفصل السادس من هذا الكتاب): ربما أن النص يملك شيئاً كاللاشعور، لكنه ليس لا شعوراً! لأنه لا فريزة له، ولا رغبة / رغبات أخرى له غير رغبة الكاتب المفقودة ورغبة القارئ المغامرة دوماً، وإذا «استمتع» القارئ، فإن النجاح قد تحقق: ليس هناك قراءة تحليلية سيئة للنص، إذ ليس إلا تفسيراً معروفاً باستحالته أو تمخلاً بدون لذة، فالرغبة فائدة ويستبقى مفقودة، و«الخطأ» يمكن أن يقع على عاتق النص أو على عاتق القارئ، هنا والأين. وغرين نفسه سيكتب بعد هذه السطور: «إن الإحياء الذي يحدثه التفسير يشهد على خصوصيته أو على عمقه: وهذه الجملة لا تصلح فقط للمعالجة الكليينكية. «فبمجرد أن أتحدث عن رغبة النص ويقوم كلامي بإشباع رغبة (رغبتى، رغبة الناقد، أو رغبته، رغبة قارئى الذى هو القارئ، معنى لنصنا المشترك)، فإن قرائى ممكن قبلها سواء كنت على «حق» أو لم أكن. الأمر الذى لايعنى مرة أخرى أننى قد كشفت عن «المعنى اللاواعي للنص» وهو مفيد اليدين والرجلين: ببساطة إذا استطعت أن أعلم بعملى اللاواعي العمل اللاواعي للنص، تماماً كما يطعم ناقد آخر بثقافته التاريخية تاريخية النص، وكما يطعم ناقد ثالث بكفائته الشعرية التنظيم الدال الذى يؤسسه داخل النص، ولا فلا يلزم الحديث، كما يفعل غرين بحق، عن حظ مختلف المواقف النقدية في أن تنجز داخل النص، قصد الضبط، «تطبيقاتها».

## الفصل الرابع

### قراءة الإنسان

«من الملاحظ أن مجال الخيال كان ولا يزال «نخيرة» تكونت عند الانتقال الأليم من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع لأجل منح بديل للإشباع الغريزي الذي تفرض الحياة مفارقتة. فالفنان، كما العصابي، ينصرف بعيدا عن هذا الواقع الذي لم يعد كافيا إلى هذا العالم من الخيال، ولكن على خلاف العصابي، فهو يعرف كيف يهتدى إلى طريق الواقع الراسخ. فاثاره تكون إنجازا متخيلا لرغائبه اللاواعية تماما كما الأحلام، التي تقاسمها، فضلا عن ذلك كونها منزلة وسطى بما أن على هذه كما على تلك إلا تواجه قوى الكبت بشكل مباشر. لكن على عكس إنتاجات الحلم اللا اجتماعية والفرجسية، فاثار الفنان تظهر قادرة على أن تلقى قبولا لدى الآخرين، وعلى إيقاظ وإشباع نفس الرغائب اللاواعية لديهم».

(س. فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ص ٨٠)

لقد حاولنا حتى الآن أن نتبين الفرضيات ووسائل المقارنة والسياق العام للرباط الإنسانية الذي تنطلق منه النظرية الفرويدية حتى يمكننا أن نطمح في إصالح دراسة المشاكل التي يثيرها علم الجمال الأدبي إلى بعض النتائج ، لم يكن الحديث يجرى إلا حول شروط الفن وإنتاجه واستهلاكه، أبداً لم يكن حول الآثار التي تكون الأدب والتي صارت أو ستصير مؤلفة ومنشورة. والأهم أيضاً وفرة وفائدة حصّة

الأعمال النفسانية المخصصة لواقع الكتابات. ومرة أخرى، نجد فرويد يشق الطرق. بل إن هذا الرجل النابغة قد افتتح كل جدول الأعمال دون أن يهتم بالتبعة الخاصة باستبصاراته. إن إنتاجاته الموزعة على امتداد عشرين سنة لا تزعم عرض نمو فكرته عن الفن، ليس أكثر من أنها تعين الأولويات. وقد كان تاريخ التحليل النفسي في أيامه ويعدّه أكثر توجيهها. وإجمالاً - وفرويد موضوع جانباً - فإننا نعاين فيه بطيئة خاطر ثلاثة أصناف من الانتشغالات، ثلاثة مراكز من الاهتمام مستكشفة عبر العصور بطريقة غير متساوية: الإنسان، إنسان، الآثار.

كان الانطلاق بتفضيل ما يبدو أقل تخصيصاً في الفن الأدبي باتجاه ما يحدده مباشرة، أي المحتويات الكونية، باتجاه التشغيلات السرية في كتابة ما. ومن المحتمل أن القطيعة القابلة للعزل التي عرفت موضعها حوالى منتصف هذا القرن مرتبطة بازدهار الفكر البنوي، أو على أى حال مناهج التحليل البنوي: إن فينوبينولوجيا التجارب النفسية قد تنازلت عن الريادة لصالح (علم) تأليف العلاقات الدينامية مؤحّد الوحدات القابلة للعزل التي تعزلها عن الأفعال الإنسانية. والتحليل النفسي لم يكن يجهل جهلاً تاماً هذا التحول الجديد الذى يضر بحقل المعرفة والذى ينعت بسمة «موت الذات»: الإنسان مخلوع عن عرشه، انتزعت منه السلطة التى كان من المفترض أنه يباشرها على أرض الواقع فى نفسه وفى الخارج. ويستحيل أن نكرّر كما فى العصر الكلاسيكى: «أنا سيد نفسى وسيد الكون»، وفرويد وماركس ونيتشة، باعتبارهم «فلاسفة الشك»، قد مروا من هنا (نحيل هنا إلى ميشال فوكو) والعلوم الإنسانية قد اندفعت إلى هذا النشاط (وهنا نحيل إلى ليثى ستروس أو إنغار موران).

## ١ - الإنسانى والرمزى:

بأية مفارقة، إذن، عُنون هذا الفصل بـ «قراءة الإنسان»؟

بكل بساطة، لأن هذا الاسم، المكتوب بشكل مغاير، يبدو هو الوحيد الجدير بأن يجمع ثانياً ما يتموضع بين نظرية الجهاز النفسى مثلما يشغل فى سجل علم



الجمال وبين الإنجازات الخاصة بكتاب معين. ويشكل أكثر دقة، ستكون هذه اللحظة مرحلة وسطى بالنظرة الشاملة إلى مختلف أنماط مقارنة الموضوع الأدبي بـمصر المعنى (يعنى الكاتب والنص). هكذا سنجد أربعة أركان: محكيات نموذجية، أنماط وحوافز، أجناس أدبية، نماذج شكلية. ومن أجل تثبيت الأفكار، فإن هذا يعنى: حكايات خرافية، حالة دُون جوان، العجائبي، إلحاح استعارة ما. مقولات يسميها جيرار جينيت (Palimpsestes, Seuil, 1982) بالـ«عبر نصية»، لأن النصوص والكتّاب يستخدمونها، يستثمرونها، يلجأون إليها بطريقة أو بشدة جديدة. إنها ليست وفقاً لا على عصر ولا على لغة ولا على فرد ولا على مكتوب واحد، ذلك لأنه لا يمكن تعيين أصلها، وابتكارها لا يمكن إسناده إلى شخص معين. وباختصار، يمكننا القول إنها تنتمي بكل المتغيرات للمكنة إلى للراسمال الرمزي للإنسانية. إن استعادتها بلا نهاية وإعادة كتابتها واستخدامها من جديد يدرجها ضمن تقليد يفرق، كما يقال، في ليل الأزمنة، وفي ليل اللارعى كما يمكننا القول.

إن الحديث عن القيم الأصلية للإنسانية يثير مشكلتين. ما هي هذه «الإنسانية»؟ سيعترض المؤرخون، الماركسيون بالخصوص، الميالون إلى الاشتباه في وجهة نظر إيديولوجية كلما بدا أنه تمّ نسيان تعيين العوامل الإيديولوجية الجديرة بتحديد عصور فضاءات الثقافة؟ وفضلاً عن ذلك، إذا كنت تبحث عن «القيم الأصلية»، فإنك ستقتل الفرادة التي تحدّد قيمة الأثر الفني، وسيحتجّ الأدباء الحقيقيون قلقين من النظر إلى فكرة الجمال نفسها وهي مقحمة داخل خصوصية العبقريّة، وسننسى أن الفرق هو حسبهم مسألة «أسلوب»؛ أي أنها مسألة كيفية معالجة التيمة أكثر مما هي مسألة محتوى (هذا الذي ينسبونه إلى آدمي الإنسانية الكلاسيكية بشكل أسهل من نسبه إلى آدمي المادية المنسولة).

لن نعود إلى هذه الهجومات المعروضة مرات عديدة في الساحة، والتي يسهل أن نبين لهم أصلها. فالتحليل النفسى يفضحها على أنها إنكارية (١). - قدر ما تسهل الإجابة بكيفية استدلالية، وبعض الكلمات التوضيحية لابد أن تكون كافية. إن الذي

يصنع الإنسان، قبل تطوّر العقل التقنى، هو ظهور الرغبة على الهامش، بالإضافة إلى الحاجات. فالأدمى الصغير يولد مخدوجاً، وينبغى الاهتمام به اثنتى عشرة سنة قبل أن يصير استكفائياً، قادراً على البقاء: ربما هنا يكمن سر ارتباطاته الوجدانية النوعية التى تستلزم إنشاء ملائماً لحرم ارتكاب المحارم - وهذه هى النقطة الوحيدة التى عن طريقها ينتسب الجهاز النفسى العميق إلى تاريخ لا علاقة كبيرة له بالتاريخ العام، بما أن كل شىء فيه يجرى بين الطفل والآباء. صحيح أن اللاوعى يشغل داخل لسان خاضع لشروط قضاء وزمان معينين، لكن العمليات الأولية تكون «لا تاريخية»، ذلك لأنها تجهل الزمانية الموجهة (الماضى - الحاضر - المستقبل). وإذا كانت الأنا الأعلى تدرج عناصر خاصة فى كل تنظيم ثقافى، فإن اشتغالها يتعلق بميكانيكية ثابتة، فالـ «هذا» Le ça يأتى مكوناً من غرائز ثابتة مثلما الأساس الفيزيولوجى، أما بالنسبة لللانا فهى تتصرف وتحمى نفسها بطاقة دائمة ومستقلة عن الوسائل العلمية التى تستعين بها قصد التوضيح إزاء الواقع. ومنذ الصيحات الأولى للمالينوفسكى، أخفقت المعارضة «الثقافية» للتحليل النفسى، وعلماء الاجتماع يهاجمون اليوم «التيار النفسانى» (باعتباره ممارسة فى الغرب) أكثر مما يهاجمون نظرية اللاوعى. ومن جهته، فإن احتراس المتخصصين فى الأدب من الفرويدية مرتبط بحكم مسبق موجه ضد كل العلوم الأخرى كالتاريخ (الوقائعى بشكل عام) والفيلولوجيا، وتستمر الإشارة بأن معلّلات ودلالات الرغبة ذات الأصل الجنسى تكون مهينة بعض الشىء مجردة من الطابع الإنسانى، وأحياناً تتم للسخرية، باسم عقلانية متجاوزة وباحتداد ظلامى، من كل محاولة تسعى إلى الخروج من الاجترار السيكلوجى والقداسى الذى لا يريد الحديث إلا عن الأهواء والقيم والعقل بلغة أرسطو، والذى تلذ له الشرثرة حول سر وعظمة العبرى الذى لا ينبغى مسّه بسوء لأنه مقدس أو ينبغى أن يبقى كذلك..... والأخطر هو هذا الخوف من الاي يكون للنص معنى (سليم) (الشىء الوحيد المتفق عليه بأفضل شكل؟) موضوع دوماً من أجل ترسيخ نبالنا، قدر ما يعرض نفسه لشروحنا البسيطة. وهناك نفور من أى جهد لاكتساب جهاز مفاهيمى «جديد» يمكن من تطوير دراسة الأدب، هذا المحكوم عليه بأن يبقى مستودعاً طاهراً

للمعبارات والأفكار الأزلية: وقد تحول هذا المستودع منذ عهد قريب إلى مزيلة، بل هو مستودعها العام.

إنّ ما يرفضه على السواء رواد الأنثروبولوجية الوضعية المستوحاة من المذهب السلوكي أو المذهب المادي التاريخي للزمان الماضي، كما أولئك الذين يبقون متمسكين بتصوّر إنساني عن الفعل الأدبي، هو مبدأ حركية الترميز لا تخضع لقوانين التبادل البسيط والمحكم. ولهذا ترعيبهم وجهة النظر النفسانية عندما ترغمهم على ألا يفكروا بمعبارات للشفرة، وألا يتصوروا أن الإنسان هو سيّد شفراته. صحيح أن هناك رفاهية في استبدال حاضر بمقارنه، وليس أقل صحة أن هذا التكافؤ الذي يؤسّس نظرية الدليل (والمشاريع «السيمولوجية») لا قيمة له داخل نظام الرمز، وأنه من الضروري أن نقبل مقابل التفسير صرف النظر عن الترجمة. فبالنسبة إلى تلك الذات التي لا توجد أبداً، بفعل اللاوعي، هناك حيث نعتقد (تعتقد) أنها توجد، يزخر الخطاب بتلك الدلالة التي يستثمرها. دلالة لا تبلغ ولا تنجح في المرور داخل الوجود اليومي إلا بطريقة تقريبية (وبطريقة شافية داخل سياق التقنية ذي التشفير المفرط). إن تدخل المتكلم وتدخل السامع وسط الرسالة المزعومة يخل بكل أثر اللغة المحكوم عليها مبدئياً بالتواصل. فأيسر استعارة تبعد المعنى إلى إحياء يستحيل توقيفه: كيف يمكنها أن تكون محايدة؟

لنأخذ على سبيل المثال اللغز المشهور الذي يعالجه أوديب فالوئش - الذي نسميه أبا الهول (سلفنكس) ويسمّيه الإغريق واللاتين «السفنج» ويشك المصريون في جنسه: سنقبل الآن أن لا أهمية لهذا الأمر - سيسأل عن «ما الحيوان الذي يسير على أربعة أرجل في الصباح، وعلى اثنتين في وسط النهار وعلى ثلاث في المساء»، وهذا أوديب الحكيم يترجم: «الإنسان» طفلاً فرجلاً ثم شيخاً يستعين بعضاً. وهذا ما يُعيد الميثولوجي (٢) ترجمته في شفرة كونية: الإنسان كالشمس (مشرقة، ثم بالغة أوجّها، ثم غاربة) والملك - الفرعون إلهي. وسيقول المحلّل النفسي: بلا شك، بيد أننا سنفهم أيضاً: الوليد، فالطفل اللاجنسي في مرحلة الكومن (٣)، ثم هذا المراهق ذو العضو الثالث الذي يكون في الوقت نفسه عصا

لضرب الأب بلا تبصر (؟) للطريق، وقضيبا لامتلاك الام (وقد أظهر أوديب ذلك جيداً)، وايضا برازا مقدماً من أجل إغرائها، حقاً إنه الطفل المتسلم والمتنظر من طرف الأب، وأخيراً فهو العضو الذى يمكن أن يؤدى بنا إلى الحرمان وإذن... إلخ. وبالنسبة إلى من يستند إلى الأسس الفرويدية، فإن كل تكوين رمزى سيجد نفسه فى متناول دليل هذا الدلخ: هناك دوماً شىء آخر للاستبدال، للإدراج داخل سلسلة الإضافات.

ولأنه يتجدد ويعاود، فالتفسير لا نهاية له مثلما التحليل العلاجى. وهو كهذا الأخير، لا نوقفه إلا على إشباع مؤقت، وهو عابر على أى حال، على وجه تقريبي: فهما يستندان فى آخر المطاف، فى آخر الحكاية، إلى صيغة للرغبة الأصلية غير قابلة للصياغة، يستندان إلى سرّة الاستيهام، وببساطة، فهما محصوران غالباً فى إحدى الصياغات الشرعية التى تقطع الجهاز النفسى والتى نسميها بالاستيهامات الأصلية: العودة إلى المضمّن الاموى، المشهد الأولى، الإغراء، الخصاء. وفى النهاية، يضاف كل رمز إلى هذه الإنتاجات الأولية، ولهذا لم يعد هناك من داع إطلاقاً للمحديث عن اللاوعى الجماعى (٤): إن كل ما يحضره الفرد وما تنتشره خطابات صوت الشعب Vox Populi المميّزة قليلاً يجد هنا أصله، إن لم نقل بنيته. ولهذا أيضاً، فإن فائدة القراءة النفسانية للنصوص الأدبية، التى لم تكن تركز على فك الشفرة، تبدأ منه لكى تحمى وتحل الخيوط التى تكوّن لعبة التصويرات، وليست معادلة الاستعارة بما ينبغي أن يستوقفنا (هل هناك شىء آخر أتقنه من مساواة؟ فى النهاية هناك دائماً =O!) بل العملية الاستعارية نفسها ومسافة التسعير. وليست قائمة الرموز، بل تشفير ترميز ما. فالرمز ليس مفتاحاً، إنه عمل.

## ٢ - خرافات وحكايات وأساطير:

سنستمر، إذن، فى افتراض التصور النفسانى قادراً على إحضار ما يجعل من اتصالنا بالأدب الكونية أكثر تنويراً ووضوحاً وخصوصية. ولأن لكلّ مقام مقالاً، فلذلك سننطلق من هذه القصص الرمزية التى تحكيها لنفسها القبائل والإثنيات

والشعوب والحضارات، وهى القصص التى تجد نفسها تحكى مغامرة بطل (إنسان أو حيوان) «فى قديم الزمان»، مهمته إبراز تماسك الجماعة ولا سيما تجسيد مصدر عُرْف له قوة القانون. فابتداءً من التعليمات التى تستحيل مخالفتها بشكل مطلق وصولاً إلى أبسط وصايا حكمة الأمم، فإن مُجمل قائمة التشريع المسمى «طبيعياً» يجد تبريره فى مثل هذه «الكتابات»، ما يسميه القدامى بدالقوانين اللامكتوبة»، وهو ما ندركه اليوم على أنه جسد التقاليد والعادات الذى يصعب أن نعاين فيه الإكراهات الإيديولوجية. فمنذ أجيال، لم نعد نرى فى هذه الحكايات إلا «قصصاً» نطلع الأطفال عليها قصد إفتان خيالهم - والأطفال يطلبونها كى يستمدوا منها بشكل لا واعي حق التلذذ باستيهاماتهم من قم رأوا عائلى.

والعديد منها، وهو مأخوذ من متون أكثر قدماً أو من التقليد الشفوي، قد كان مستمراً من طرف التراجيديا أو الملحمة، لا بل من طرف الروايات الأولى.

إنها تتخذ أسماء مختلفة، تبعا للسياق الثقافى الذى يراها تستحق التدوين (بواسطة الاستذكار وبفضل الكتابة): تسمى خرافة فى الأديان متعددة الآلهة، وأسطورة فى الأديان التوحيدية، وتسمى ساغة وقصيدة ملحمة فى شعائر البطل العائلى أو الوطنى، وحكاية تراجيدية (Märchen) أو عجائبية (الحكايات الخرافية) موجهة إلى جمهور معروف أنه بسيط وعامى. وتتباين كثيراً أبعادها ولغتها وإفراطها فى الدقة. ولها كلها قواسم مشتركة: منها أولا أنها تتموضع على هامش الأدب الرسمى بصفتها إرثا فولكلوريا أو إرثا قديما، ثم إنها بخاصة إخراج، هى المدفوعة داخل ماضٍ أقل أو أكثر تحيداً (وكان ياما كان.... فى غابر الزمان In illo tempore إلخ)، لشكل استيهامى منزلته من التشييد الشعري لا يبدو أنها تنمى القارئ الغربى الحديث(٥).

إذا كانت هناك ترسيمة عامة، فإنه يمكن حصرها فى صراع البطل ضد قوى عدائية حتى النصر، ثم نهاية تكون إما تاليها (الموت بسبب انتهاك معنوع، متبوعا بالتغير أو التحول إلى شخص إلهى)، وإما بلوغا للجنسانية التناسلية (ديتزوجون

ويلدون أطفالا كثيرين» - إنها ترسيمة تسمى توجيهية لأننا نجدها فى كل طقوس اليرود إلى سن النضج<sup>(٦)</sup>. وهى بهذا التفرد كلما فرض التوجيه الواقعى أو الطقوس على رجل المستقبل تخلق نوع من التولد النشيط، فتوحات أو تزهد، يتعلم من خلالها قبول التضحيات التى يفرضها عليه الواقع، إنها المؤسسة الاجتماعية التى تسعى إلى دمج أعضاء الجماعة فى الحالة السوية (وأحيانا الحالة السوية للنخبة، لكن هذا لا يغير من الأمر شيئا). أما الحكايات سواء كانت أو لم تكن فى قالب درامى، وحتى إذا شخّصت على خشبة المسرح، فهى ليس لها إلا دور الاغتياب، وحتى إذا كان على الوعى أن يستخرج منها درس تجربة، فإن الطبقات العميقة تتلذذ بإتمام الاستيهامات المستحضرة.

لن نغير رأينا فى إسهامات فرويد فيما يتعلق بخرافة أوديب<sup>(٧)</sup>، وقد صارت «مركّبا» بما أنها تنظم عدداً من متتاليات السيناريوهات النموذجية المسماة استيهامات أصلية. نحن مدينون له بهذه الملاحظة فيما يخص الخرافات، وإنها عبارة عن بقايا مشوّهة من استيهامات رغبة أمم بأكملها، إنها الأحلام العريقة للإنسانية الشابة<sup>(٨)</sup> (س. فرويد: مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي، ص ٧٩). لقد طرح أسئلة حول المواد التى يقدّمها له إثنوغرافيو زمانه (الطوطم والتابو، ١٩١٢)<sup>(٩)</sup>. وقد شجع بعض تلامذته الأوائل على متابعة الأبحاث فى هذا الاتجاه. ونحن نعرف بخاصة دراسة كارل أبراهام «الحلم والخرافة» (١٩٠٩م) المُرَكّزة حول خرافة بروميثيوس Prom'eth'ee، ودراسة أوتوراك «خرافة ميلاد الأبطال» (١٩٠٩م) التى تبرز أن كل مهمة بطولية مقدّرة بحادثة ولادة (تشوّه فى البنية الجسدية، أباء «غير طبيعيين»... إلخ<sup>(١٠)</sup>)، وأعمال جيزا روجيم، الإثنولوجية والمحلّلة فى الوقت نفسه، عن أبناء ميلا نيزيا وعن أقرب الخرافات إلينا (Castor et pollux) (Donaides)<sup>(١١)</sup>.

إلى هذه الإسهامات الكبرى، ينبغى أن نضيف دراسات حديثة لكل من مارك سوريانو (ثيمة التوائم فى الحكاية العجائبية، حكايات بيروت، جاليمار، ١٩٦٨)، ويرينو بتهليم (التحليل النفسى للحكايا الخرافية، لافون، ١٩٧٦) وأعمال<sup>(١٢)</sup>.

إضافة إلى اللوحات النظرية لينيدي أنزيو<sup>(١٢)</sup> ولؤسس الإثنولوجية النفسانية جورج دفرور<sup>(١٣)</sup> ولؤسس «التاريخ النفساني» آلان بوزانسون<sup>(١٤)</sup> ولؤسس السوسيولوجيا النفسانية، بجيرار مونديل<sup>(١٥)</sup>.

### ٣. النماذج والحوافز:

نجد صعوبة كبيرة في أن نميز من هذه الأعمال عن الحكايات البدائية تلك الدراسات المخصصة من جهة للحوافز التي نجدها في كل مكان، ومن جهة أخرى للشخص النماذجية التي تصور، كما يقال، مظهراً من مظاهر الوضع البشري. لقد انكبّ أوتورانك، مثلاً، على دراسة حافز ارتكاب المحارم - (١٩١٢م) في الآثار الأدبية والأساطير: إن هذا «الحافز»، وقد كان ولا يزال قصة أوديب، تمت معانيته من طرف إرنست جونس عندما قابل بين هاملت وأوديب<sup>(١٦)</sup>. ومن جهته، يقيم اندري غرين ملاحظاته عن العرض المسرحي (في كتابه - عين زائدة - السابق الذكر)، استناداً إلى تحليل مجابهة بين أوديب وأبي الهول، إلى تحليل أريست قاتل والديه، إلى تحليل عطيل. وعندما وضعت سارة كوفمان لقسم من كتابها - أربع روايات تحليلية - (غاليلى، ١٩٧٣م) هذا العنوان «جوديث»، فإنها خولت لهذه البطلة بُعداً لم يكن لها في مسرحية هيبيل التي استخرج منها فرويد (في كتابه - الحياة الجنسية - ص ٦٦ - ٨٠) مشكلاً غالباً ما يستحضر في الفولكلور والفن: هو مشكل «تأبو البكارة». والحالة الأكثر تعقيداً هي حالة دون جوان التي كانت موضوع كتاب لآتورانك<sup>(١٧)</sup>. ذلك لأن هذا النموذج ينظم قيماً هي بالضبط لا شعورية (الترجسية، الانحطاط الأخلاقي للموضوع، المكونات الجنسية) بمعطيات مرتبطة بتاريخ المجتمع الأرستقراطية الفيودالية) وبتاريخ الإيديولوجية (الزندقة المجذبة).

وتستحق الذكر مقالات منها مقالة كاترين كليمون عن الخنثى («الخرافة والجنسانية - مزايا الذات»)، ومقالة فرناند كامبون عن الغرلة في بعض الأشعار والحكايات الألمانية (مجلة - الأدب (الفرنسية) - عدد ٢٣ - ١٩٧٦)، ومقالة روجيه داندون عن مصاص الدماء (الفيتيشية في أفلام الرعب - المجلة الجديدة للتحليل النفسي (الفرنسية) - عدد ٢ - ١٩٧٠) إضافة إلى أعداد أخرى من هذه المجلة من

مثل «مصائر الكاينيبالية» أو «الترجسيون» ( - المجلة الجديدة للتحليل النفسى، عدد ١٦ - ١٩٧٣م - وعدد ١٣ - ١٩٧٦م) حتى لا نشير إلا إلى بعض الطرق المعبّدة فى هذا الحقل الذى يشبه كثيراً الدغل، وفرويد نفسه يمكن أن يساهم بهذا الصدد. ففى دراسته - حافظ للعلب الثلاث - (١٩١٣م)، يستحضر مسرحية شكسبير - تاجر فينيسيا - التى يفرض فيها الأب على ابنته الزواج من أحد المرشحين الثلاثة الذى سيعثر على صورتها التى لا تختبئ، لا فى علبه الذهب ولا فى علبه الفضة بل فى علبه الرصاص. ويعد أن أبعد تفسيراً من النمط التنجيمى (الشمس - القمر - المذنب)؛ إذ رأى فيه رمياً بالتعطيلات اللاواعية فى الفضاء السماوى، نجد فرويد يقرب «هذا الحافز من الاختيار الذى يقوم به أحد الرجال بين النساء الثلاث». (تحيل إلى مؤلفه: مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي، ص ٨٩) من اختيار معادل للمذنب، قام به «الملك لير» ومن محاكمة باريس، ومن حكايات Psych'e وستندريللا Cendrillon (حيث تظهر ثلاث أخوات): علبه الرصاص، الفتاة الصامتة، الإلهة الثالثة، المحرومة من الإرث، الأخت سيئة الحظ، إنها نفس أوجه الموت - أو إنها الإلهة الثالثة أتروبيوس (١٨).

وهى أيضاً أوجه «العلاقات الثلاث المحتومة بين الرجل والمرأة»، يعنى: الوالدة، الرقيقة، المدمرة، وهى فى آخر المطاف أوجه «الأشكال الثلاثة التى من خلالها تتقدم فى مجرى الحياة صورة الأم نفسها: الأم بما هى كذلك، ثم العشيق التى يختارها الرجل على صورة الأم، وأخيراً الأرض - الأم التى تسترده من جديد» (ص ١٠٣). وينبغى أن نقر بأن الحافز يستحق هذا الاسم لأنه لا يكون مجموع الحكمة الدرامية أو الروائية: إن الفولكلور غنى بمشاهد من هذا النوع، وهى تندمج فى متتالية أكثر اتساعاً وتكون قابلة للاستثمار الأدبى.

وقس على ذلك بالنسبة إلى دراسة أخرى عنوانها «بعض النماذج من طبائع مستخلصة من طرف التحليل النفسى» (١٩١٦م). وفيما يستحضر فرويد الأدب ليوضح بعض نماذج السلوك الكونية: ميل لدى المرء يجعله يعتقد بأنه «استثناء»



وادعاء جرح نرجسى أصلى قصد الانتقام من الآخرين بكل شرعية (المثال المنسوب إلى ريتشارد ٣) ثم الاضطراب المرضى الناجم عن نجاح رغبات كان السعى وراء تحقيقها طويلا:

(Lady Macbeth, ou la Rebecca des Romersholm d'Ibsen)

هكذا يمكن الانتقال من علم النفس - المرضى الأكثر يومية وصولا إلى أكبر الأوجه التي تتمحور حولها نظرية الرغبة: إيروس وثاناتوس، أو «البحر الأصلي» (١٩) (وهو موضوع - Thalassa - لساندرو فيرنزي)، ويمكن استحضار الشيطان كما فعل فرويد في «عصاب شيطاني من القرن ١٧ - ١٩٢٣». أكثر من هذا أنه كانت هناك إمكانية التفكير في رسومات تخطيطية أو أبعاد لإدراكنا تبدو كونية: منها العناصر التي لها قيمة كبرى لدى غاستون باشلار، غير أنه بأسراف في اللغة، صار باشلار ناقدًا بارعا، وقراءته للشعر قصائد حقيقية - وهي تتطلب بهذا المعنى تفسيرًا (٢٠). لكنه لا يستعمل عبارة «التحليل النفسي» بمعنى دقيق وصحيح (عندما يتحدث عن اللاشعور في النقد الأدبي فإن الأمر يتعلق غالب الأحيان، خلافا لليونج (المفضل لديه) كما لفرويد، بما قبل الشعور، بمعنى (...)) العلاقات التضمينية المهمة لتقصية الحالية، يؤكد ثانسان تيريان مستشهدا ببعض المقاطع (٢١)، لأنه كان منشغلا بفينو مينولوجيا الخيال اللفظي، لا يمكن لأي تحليل نفسي أن يفسر بوجه آخر، إلا بطريق القياس خريز المياه وهدير الرياح واندفاع النار، ولا لأي خطاب سهل أو مستعص على الحقل. إن «التحليل النفسي للمادة» مشروع يقوم على سوء فهم. ويبقى أن باشلار يقرن هم القراءة الجيدة بهم تجاوز فورية المعنى الواضح، وأن «النقد الجديد» مدين له بقدرته على استدعاء نظرية اللاوعي للقراءة، دون أن يثير ذلك ضجة كبيرة: إن كتابة «لوتريامون» (١٩٣٩، Corti) قد غيرت بكيفية غير قابلة للانعكاس آفاق دراساتها وخصوصاً في الشعر.

#### ٤ - الجنس الأدبي:

لكن إذا كان فرويد قد شق الطريق في اتجاه التخيل، فإنه قد تراجع أمام

الشعر، مع أنه يذكر الشعراء في كل لحظة. لكن أفكاره قد قادت المحللين والنقاد إلى التساؤل عن دلالة هذه الأشكال الأدبية التي نسميها أجناساً. بدءاً بالمرح، فن الإرامة والتكليم، الذي ليس بسذاجة يقارن مشهده بمشهد الحلم، وبشكل أوسع بمشهد اللاوعي.

بالإضافة إلى أعمال أندري غرين التي درسناها أعلاه، لابد من التنويه بكتاب له نفس الأهمية لاوكتاف مانوني «مفاتيح للمتخيل، أو المشهد الآخر» (سوى ١٩٦٩م). فقد خُصّصت فيه مقالة لـ «الوهم الكوميدي» (ص ١٦١ - ١٨٣) إما لهذا النمط من الاعتقاد الذي يلحقه المشاهد بما يشاهده (ينبغي أن نعلم أن ذلك ليس حقيقياً حتى تكون صور اللاوعي حرة حقاً ص ١٦٦)، وإما في التقمصّات والإسقاطات التي تعتبر الأنا النرجسية مكانها الحصري (٢٣) والتي يتضاعف فيها أثر التحرير بتجميد دفاعاتنا (ص ١٧٦)، أما العروض المسرحية اللا «كلاسيكية» فهي تستعرض بحدّة في هذا الكتاب: الأراجوز، السيرك، الفيلم، و Striy - Tease (تجرّد المرأة من ملابسها على خشبة المسرح قطعة قطعة على أنغام الموسيقى والرقص) البهلوان. ويقابل ملحق الكتاب بين «المسرح والحق» عبر المسرحية التلقائية لـ «ممثلي الواقع»، بحالين وممسوسين آخرين. إن مانوني محلل مؤلّع بالمرح، أما شارل مورون، الناقد قليل كل شيء، فاهتمامه مع ذلك بالمعطيات الشكلية لفن المسرحية أقل من اهتمامه بمضامين الملهاة: فكتابه «النقد النفسي للجنس الكوميدي» (Corti, 1963) يثير مشكل الشخصيات التقليدية والأوضاع الشرعية. إنّ الملهاة هي هذا العرض المسرحي الذي يقوم بقلب التمثيلات المولدة للقلق إلى صور نصر متسمة بالظفر: عندما يسخر فتى المسرح من عجوز، فإن الثائر يأخذ مكانه في العرض التراجيدي حيث يُسحق الابن بإرادة الأب أو بكلمة منه، أو بكل بساطة باسمه. لهذا ستأتي الفرضية الأساسية في صيفتين: تقتضى كل مسرحية شخصية مركزية (ليست بالضرورة هي البطل) تمثل الأنا اللاواعية، وهذا «البطل» يتحمل الاعتداءات في المناسبة ويرتكبها في الملهاة. إنها الترسيمية الأدبية المرتكزة إلى الفرق بين الأجيال وبين الذكر والأنثى التي يمكن أن تضاف

إليها إحالات إلى مراحل ما قبل أوديبية فى الحياة النفسية (البخيل عجوز يدخل فى منافسة عشق مع ابنه، لكن البخل نمط سلوك يرتبط بتعلق شرعى)، إن سيناريوهات ذخيرة التهريج تتعلق بالتكوينات الاستيهامية التى تعتبر هى تكتشفاتها المبتذلة والتكررية: إنها عكس الخرافة (٣٣).

ويختصص الرواية، لن نكثر من المرجعيات، ما قد يقال كثير، لكن المقروء قليل بسبب وجود مؤلف مهمّ لمارت رويبر: «رواية الأصول وأصول الرواية» (غراسى - ١٩٧٢، وأعيد طبعه من طرف تيل غاليمار ١٩٧٧م). إنه بأحسن كفاية وبالبحت عن تحديد الجنس والفكر الروائيين، سعت مارت رويبر (٢٤) فى طلب «النواة الأصلية» من دراسة إكلينيكية لفرويد نشرت ١٩٠٩م فى كتاب رانك عن ميلاد الأبطال: الرواية العائلية للعصابيين.

يتعلق الأمر بتلك الحكاية اللاصادقة، الكاذبة لكن العجيبة، التى يروها كل إنسان لنفسه فى طفولته ويقوم على العموم بكتبتها (وهى تعود فى حالة العصاب). ففى هذه الحكاية، نجد الطفل المخلوع شيئا فشيئا عن مقامه الرفيع الحصرى فى الأسرة، الواقف أمام «هذا الخجل غير القابل للتفسير الناتج عن كونه مولوداً بشكل سيء ومنظف بشكل سيئ» ومحسوب بشكل سيء، الباحث عن «وسيلة للتشكى والتأسى والانتقام» (هـ ٤٦)، يتصنّع أنه لم يعد يعرف والده، لم يعد يميزهما على أنهما والده، ويبتكر له والدين آخرين. هكذا يتصور نفسه ابن أمير يبحث عنه أبوه: المرحلة الأولى هى مرحلة «الطفل اللقيط»، وسنفهم فيما بعد أن هذا يستلزم خطأ من الأم: المرحلة الثانية هى مرحلة «ابن الزنا». انطلاقاً من هذه القصة ومن الثنائية التى تشدد عليها، تستخرج مارت رويبر نموذجين من أحلام اليقظة الطفولية، حلم الطفل العجيب الذى ينتظر يوماً أباه الملك، وحلم الطفل الواقعى الذى يستخدم الأخريات (النساء) قصد «بلوغ مرماه» شيئا فشيئا، إنه الأمير الصغير راستينياك، وهذا ما قادها إلى ملاحظة سلسلتين كبيرتين فى العالم الروائى، حسبما يسلكه الوهم من طريقة العمل «كمالو» أو طريقة عرض ما

يبدو له كمالو (ص ٦٩): هكذا يقتسم «الجانب الآخر» و«شرائع الحياة» السرد  
المفصل للاتجاهات، بالمقابلة بين سويغت ودوفوي، وسرقانتس وستاندال، وبلزك  
وفلوبير.

كل هذا يدعو إلى التأمل، ومع ذلك تستطيع دراسة الرواية الاعتراف من مصدر  
فرويدى آخر: Das unheimlich (هذه العبارة التى لا تقبل الترجمة والتى  
تترجم عادة بعبارة ينبغي أن نتكيف معها: الغرابية المقلقة  
Brangete L'inqui'etaute)، وهو مؤلف ظهر سنة ١٩١٩م لوضع بعض الشروط  
التي يخضع لها الأثر الفني الذي يسمى إجماعاً أو تقنياً بالفانتاستيك. وهكذا  
«سيكون Unheimlich هو كل ما كان ينبغي أن يخفى لكنه يتمظهر» (نحيل إلى  
«مقالات في التحليل النفسى التطبيقي - ص ١٧٣): فهو هذا الشيء الذي يفاجئنا  
مع أنه بإمكاننا أن نكتشف أنه جدّ معروف، هو ما يعود إلينا من الخارج مع أنه  
يعتبر جزءاً من الداخل، وباختصار، فهو مكبوت يعود بطريقة فجائية داخل الحياة  
اليومية كما داخل مشهد الفن. غير أن هناك اختلافاً ضرورياً بالنسبة إلينا: «هناك  
أشياء كثيرة في التخيل لا تبدو غريبة Unheimlich، لكنها تصير غريبة لو حدثت  
في الحياة (إننا نفكر في الحكايات الخرافية)، وملك التخيل بحق وسائل لإحداث  
أثار غريبة لا توجد في الحياة» (ص ٢٠٦). هكذا يدرس فرويد التخريفات  
والأشباح والأشياء الجامدة التي تتحرك، كما درس حكاية هوفمان «إنسان الرمل»  
(بخصوص الخصماء) ويستنتج بخصوص ثلاثة أمثلة جد واضحة: اليد المقطوعة  
والمحطة لكنز رامبسنيت تصيبنا بالانزعاج، ويد حكاية هوف التي تحمل هذا  
الاسم تحملنا في شبك الفانتاستيك وهي تشعرننا برعب لذيذ، و«سلينا الطيف  
الذي يظهره أوسكار وايلد في - شبح كانترفيل - لأن المؤلف يتكلم عنه بأسلوب  
الدعابة» (ص ٢٠٥).

## ٥ - نماذج أخرى:

إن الأجناس سواء كانت كبيرة أو معروفة بقصورها، لا تعد المجال الوحيد الذي

يتدخل فيه التحليل النفسى بخصوص المظاهر الشكلية الأكثر أو الأقل تشفيراً لما تلقاه فى الفضاء الجمالى. منذ خمس عشرة سنة تقريبا أدرك المحللون المنشغلون بهذه الاسئلة بجدية ضرورة الشروع فى تحليل نفسى للشكل، ويمكن أن نعتبر التاريخ المعين لذلك هو لقاء سيريزى لسنة ١٩٦٢م (الذى نشرت أعماله: محادثات حول الفن والتحليل النفسى، عند موتون سنة ١٩٦٨م)، وخاصة بفضل نيكولا أبرهام (ص ٤٠) وجانين شاسكر - سميرغل (٣٦)، ولقاء حديث جداً، فى نفس المكان (سيريزى، يونيو ١٩٧٧م) مخصص لـ التحليل النفسى للنصوص الأدبية، يأتى ليضع هذا الاهتمام فى المقام الأول - وأعماله ستسمح فى الأيام المقبلة بالحكم عليه. وسنرى فى الفصول القادمة كيف انتقل البحث شيئاً فشيئاً من الإنسان نحو الآثار ومن المحتوى نحو التعبير، أو بالضبط من الكاتب نحو النصوص المستقلة بذاتها ومن التعارض شكل / عمق نحو «الكتابة» التى لا تفصل بينهما أبداً حالياً، ودائماً على المستوى العام الذى سميناه غير - أدبياً، نستطيع الإشارة إلى بعض الأبحاث المنهجية والحريصة على المنهج التى تطرح بوضوح مشكل استخدام الشكل.

وهذا مثال حديث جداً، قد يشقّ طريقاً: إنه مقال هنرى لافون الذى يحمل عنوان «أن ترى دون أن تُرى»، فى مجلة «شعرية»، عدد ٢٩. يتعلق الأمر «بان نقيم بين المحكى الأدبى وما يُحكى للمحلّل، تقارباً لا يمر لا عبر البيوغرافيا ولا عبر أثرها مع التساؤل ما «إذا كان (لم يكن) الاستيهام أيضاً نوعاً من الكليشيه الفردى». ومن بين الروايات المنشورة بين ١٧٢٠ و ١٧٨٠، يلتقط هـ. لافون إلصاح نواة راسخة: فى كلّ مرة ممثلان على الأقل، ونظر لا يكون متبادلاً، عنصر خارجى جاهد يتدخل «بين المتلصص والعرض الحميمى». وتختفى هذه النواة بحسب وجود ملاحظة (مُلاحظ) أو ملاحظ وزوجان (علاقة رغبة - علاقة معرفة)، وانطباع سارّ أو حزين. ولأن المسند صحيح، فلذلك يلفت هذا النموذج الانتباه لأنه لا يمكننا أن نقرّر مسبقاً ما إذا كان الأمر يتعلق أولاً بوظيفة الإخبار أو فقط بخدعة تقنية (ترتبط بموضة)، فالكليشيه يمكن إعانة استعماله إلى ما لا نهاية، ومحتواه وإن كان يبدو

فقيراً فهو لا يخلو من أهمية وإلحاحه البسيط هو إلحاح الغريزة (ص ٦٠): إنه في علاقة بالاستيهام الأصلي للمشهد البدائي. وهنا توجد بداية مثيرة. إن أبحاثاً معاصرة، وخاصة من جانب «شعرية المحكي»، تركز إلى توسيع بلاغة سردية، وتفترض وجود عمل نوعي في العمليات اللواعية ويمكنها أن تتمدد في اتجاه المراجعة الثانوية.

من جهة أخرى ويقصد آخر، من الضروري الاستناد إلى أعمال منظرين (٣٧) سبق أن ذكرنا اسميهما هنا وهناك، لأن تفكيرهما، وهما الفيلسوفان بالمعنى الأكثر معاصرة للكلمة، يتشكل داخل تمرس بالنصوص: جان فرانسوا ليوطار (٣٨) و جاك دريدا (٣٩). إنهما يعملان على هامش التحليل النفسي، لكن داخل هوامش النص الفرويدي والخطاب الأدبي. وبما أنه ليس من الممكن تلخيص تحليلاتهما في إطار ضيق جداً، فإننا نحيل القارئ إليها.

إن كتاب «الخطاب» الصورة» الذي يعود إلى سنة ١٩٧١ م يبرز الظواهر الواضحة بالرغم من أنها (أو لأنها) هامشية مثل الألفاظ، الاحجيات المشهورة والتشويشات التصويرية - حيث يدرك بشكل حسّاس ما يسميه ليوطار «الصوري» Le figural، إنه يدرس مقالين جوهريين عند فرويد، «الإنكار» و«لقد ضرب طفل». خاصة وأنه، في مائة صفحة كثيفة وقوية، يستكشف في كل أبعادها صيغة من كتاب «تفسير الأحلام»، إن عمل الحلم لا يفكر (ص ٢٣٩ - ٢٧٠) ويستكشف العملية الشعرية بما هي تكثف «الرغبة داخل الخطاب» (ص ٢٨١ - ٣٢٤ و ٣٥٥ - ٣٦٠). إننا مازلنا بعيدين عن قياس حمولة هذا الكتاب، الذي يبدو أن مؤلفه قد غير مجراه، وقام على الوجه المناسب بتعميد التصورات التي فتحها.

أما عن ج. دريدا - الذي تتلاحق أبحاثه - فلن نقول إلا ما يلي: يبدو لنا صعباً الاشتغال اليوم قليلاً في العمق على تمفّص «الأدبي» و«النفساني»، دون الاطلاع على «فرويد ومشهد الكتابة» (في كتابه: «الكتابة والاختلاف»، ص ٢٩٣ - ٣٦٠). وبخصوص القراءات التي أنجزها عن بعض النصوص، سواء تعلق الأمر بأفلاطون أو بالارميه أو يونج أو لاكان باعتباره قارئاً لـ «الرسالة المسروقة» لصاحبها (٣٠)، فبالرغم من أنها تلجأ إلى لغة زائحة وبالضبط لأنها تتميز بالنسبة إلى الإشكالية

وعادات التحليل، فهي نموذجية من زاوية ما بثمين لعبة الدول اللسانية وإنتاج دلالة أقرب إلى تنظيم الكلمات ممّا يبرُّز، وما يهمنا هو أثر الآخر داخل الكتابة.

## هوامش الفصل الرابع:

(١) من هذه التصريحات التي تتخذ شكل الذئبي، يعرف التحليل النفسي، لنتذكر ذلك، نوعين أساسيين: الإنكار عند العصايب ( «أنا متأكد من شيء واحد، هو أن سيدة حلمي ليست هي «أمي»، وهذه حركة شفافة »)، والرفض ( رفض الواقع ) ( أعرف جيدا أنه ليس للنساء عضو جنسي ذكوري، لكنني رأيت عند أمي: ومن هنا صياغتان: الذماني يَهْلُسُ بالشيء الناقص والفقيشي ( المنحرف ) يؤكد اعتقاده وينكر تجربته صانعا، مُحَنَظاً بديلاً هو ما يعبد بشكل من الأشكال). ولهذا سنقول: إن الفكر التاريخاني المهووس بالجمعي socius في سيورته، يحاول أن يضع بين قوسين التكيف الفردي الجوهري للنفسي الذي ينقل من كل صيرورة، أما بالنسبة إلى النقد الأبوي التقليدي فهو يرفض في الوقت نفسه ما يحسه كـ «هذاه» للجنس، كأنه «إبداع» خاضع في جزء منه لامبراطورية الوعي وإكادراج للمعنى الكوني المصيق الذي تريد الإنسانية اكتشافه.

(٢) نحيل إلى ماريينا سريابين، المجلة الجديدة للتحليل النفسي - ١٩٧٧، تحت عنوان:

Au carrefour de th'ebes, NRF, 1977 .

(٣) المرحلة التي تمتد تقريبا من السنة الخامسة إلى مرحلة الاحتلام، حيث يبدو أن الأدمي الشاب، النقل بتعلم الواقع الاجتماعي، يفقد الجزء الأكبر من اهتمامه بشيء الجنس.

(٤) هكذا صيغ للمشكل من طرف ديدي أنزوي في مقال يحمل عنوان: «فرويد والميثولوجيا» بالمجلة الجديدة للتحليل النفسي (١٩٧٠، العدد ١)، وهو يؤسس إحدى الفرضيات الأكثر خصوصية حول سؤال الخرافة: توجد العمليات اللاواعية - ممثلات - تمثيلات الغريزة، وميكانيكا الدفاع، والخوف والاستيهامات - في عدد محدود، إنها هي نفسها يوما وفي كل مكان: وبهذا المعنى يمكن الحديث عن كونية اللاوعي وبالعكس، فتنظيم هذه العمليات وتركيبها يكونان متغيرين، فهي تتغير ليس فقط عند الفرد حسب مراحل النمو الليبيدي وحسب عصاباته لكنها تتغير أيضا تبعاً للجماعات والمجتمعات (...). فالتنظيم الفردي والتنظيم الجماعي للعمليات اللاواعية هما تنظيمان مستقلا الأصل والاشتغال. طبعاً الاستيهامات الفردية والاستيهامات الجماعية تتواصل فيما بينها، لأنها تتركب من نفس العناصر التأسيسية. لكن نادراً ما يطابق تنظيم لوائح فردية تنظيمها لا وأميا جماعيا (...). إن نفس الإنسان تجده يتصرف في حياته الخاصة حسب استيهاماته الخاصة، ويتصرف في الجماعة حسب استيهامية الجماعة كلما ارتلج عدد الأفراد الذين يقتسمونها، إلا وكانت هذه الاستيهامية وإزته، يعني ثابتة في الزمان (...). إن حضارة معينة تعيش ألف عام على نفس الاستيهامية. إن هذه الأخيرة هي التي تخضع لما نسميه التقاليد (ص ١٤٢). ولتقدم أيضا ما يلي عن الرمز: إن الرمزية هي استيهامية الجسد (...) فالأطفال يحصلون، عن طريق التجسيد الرمزي: على لغة قبلية هي كونية لأن دوالها ترتبط بأجزاء من الجسد (من جسد الطفل ومن جسد الأم) (ص ١٢٢). (في الطبعة الرابعة



١٩٩٣ لهذا الكتاب يضيف ج. بيلمان - نويل: وحديثاً جداً، حدد ا. غرين الخرافة كـ «موضوع» انتقالي جماعي، نحيل إلى: Le temps de la reflexion, 1980 ed gallimard. ١٣٢، ١٣٩

(٥) إن معيار الخطاب الخرافي، الذي يميزه عن الإنجازات الأدبية الخاصة، هو بالنسبة إلى ليقي ستروس «قابليته للترجمة»: إن هذه الحكايات لاتتمثل، ماعدا بالصيغة الدوال اللسانية، ويمكنها إذن دون ضرر دخول لغة مجاورة، خلافا للنص الشعري وربما أن هذا التمييز جزئي بعض الشيء، فهو يواجه استثناءات بارزة ( من مثل: Hesiod, Ovide, les Niebelungen I. : Edda Scan dinave etc) فوق ذلك، فنحن نقرأ كخرافات وملامح الحكايات المؤلفة، بالأسانسكريتية على سبيل التمثيل، التي تتمسك بأصول الرواية والفلسفة.

(٦) يعني ذلك الوقت من الحياة حيث يقترض في الذات، وهي لها في نفس الوقت والمدين وأولاد (على الأقل فرضياً) توجيه الفرق بين الأجيال والفرق بين الذكر والأنثى في نفس الوقت.

(٧) لقد سمحت خرافة إفريقية لفرويد بمفهمة التنظيم النفسي الذي هو في نفس الوقت نواة النضج الانفعالي ونواة العُصاب ونواة الثقافة «(نحيل إلى د. أنزيو- سبق ذكره - ص ١١٤).

(٨) بفضل، في هذا المؤلف، نرى فرويد يتخيل خرافة - خرافة أبناء العشيرة البدائية الذين قتلوا « يوماً ما » الأب وأكلوه، ثم عادوا لتنظيم جماعتهم تحت تأثير الجرم بمنع امتلاك زوجات الأب ويرصد شعائر تذكارية للميت الذي اتخذ طابعاً بطولياً (الابنومة، الطوطمية، وطقوس أخرى ) (نحيل إلى: مؤلف فرويد: الطوطم والتابو - من ص ١٦٣ إلى نهاية الكتاب، هناك فرضيات حول بعض عناصر الميثولوجيا).

(٩) إن بيلا شرانبرجر ( في كتابه «النرجسية » بايوط ١٩٧١ ) يحدد البطل على أنه «هذا الذي لايريد أن يكون معيناً لأحد بحياته » والذي ولد خارج الظروف العادية ويعثر على أمانة ندائه الباطني في هذه المصيبة التي عليه أن يعوضها أو أن يتحرر منها ».

(١٠) نحيل إلى: روجيه دابون: «جيزا روحيم»، بايوط ١٩٧٣م.

(١١) جان بيلمان - نويل : - ه الحكايات واستيهاماتها، سلسلة الكتاب، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٣، ودراسة «إهاب حمار » للوجودية في كتابه ( ما بين السطور ) ١٩٨٨.

(١٢) نحيل بالخصوص إلى مقالة سابقة على التي تقدمت أعلاه « أوديب قبل المركب » في الأزمة الحديثة - عدد ٢٤٥ . أكتوبر ١٩٦٦، وفيها نجد ملاحظات جريئة ( منها الفرضية: الطقس مماثل الجنسية الطفلية (...))، أما الخرافة فهي تستحضر إعادة تنشيط الصراعات الطفلية في المراهقة)، وهذه المقالة ظهرت مرة أخرى في: التحليل النفسي والثقافة الإفريقية والأدب الجميلة ١٩٨٠م).

(١٣) يهنا هنا كتابه « التراخيدي والشعر، فلانمازين، ١٩٧٥م، وخصوصاً الفصل الذي يحمل هذا العنوان: «الفن والميثولوجيا» ( وفيه يعتبر «الجمال» وسيلة تستعملها الأنا للاراعية لكي تستأجر الأنا الأعلى).

- (١٤) نحيل إلى «قصة وتجربة الأنا»، قلاماريون ١٩٧٩م، وبالخصوص الحصيلة عن السحر من خلال ساحرة ميشلى
- (١٥) نحيل إلى «الثورة ضد الأب» بايوط ١٩٦٨ الذى يقدم قراءة أصلية لـ «جواء المستقبل» لثيلى دواسل - آدم. ونحيل أيضا مقال « التحليل النفسى والأدب الهامشى » فى « محاورات حول الأدب الهامشى » ( لقاء سيرينى ١٩٨٧م ) دار بلون ١٩٧٠، وهو يحمل عنوانا فرعيا واضحا: « من الأدب الهامشى الذى يُعتبر شكل النفاذ المباشر من الاستيهام إلى اللغة.
- (١٦) الطبعة الفرنسية، غاليمار ١٩٦٧م، مقدمة لافتة للنظر لجان ستروينسكى ( التى أعيد نشرها فى « العلاقة النقدية » غاليمار ١٩٧٠م). وهناك دراسات أخرى لجونس حول الفولكلور والدين نُشرت بدار بايوط (نحيل إلى: كلود جيرار فى - إرنست جونس - بايوط ١٩٧٢).
- (١٧) نحيل إلى «دون جوان» دراسة عن القرنين، الطبعة الفرنسية دونويل وستايل ١٩٣٢م.
- (١٨) نحيل مثلا إلى حلم فرويد نفسه الذى تتدخل فيه ثلاث نساء، الفُرَالات ( فى مؤلفه: «تفسير الأحلام» من ١٨١ - ١٨٤ )، وهو الحلم الذى درسه د. أنزوي فى «التحليل - الذاتى لفرويد»، منشورات فرنسا الجامعية ( ١٩٥٩ ) وأعيد طبعه ١٩٧٥م، مج ٢، ص ٤٧٢.
- (١٩) منشور فى ألمانيا سنة ١٩٢٤م ومترجم إلى الفرنسية سنة ١٩٦٢م.
- (٢٠) وهو التفسير الذى لاداعى للإشارة إلى صعوبته. ونجد بعض بداياته فى عدد من مجلة L'ARC. للمُصنَّع لجاستون باشلار ( ١٩٧٠ )، وبخاصة دراسة جليبر لاسكولات وبالخصوص دراسة ج. ف. ليوطار.
- (٢١) فى كتابه: «ثورة جاستون باشلار فى النقد الأدبى» كلانسيك، ١٩٧٠، ص ٢٧٠.
- (٢٢) إذا قمنا بطلا تراجيدياً، فإننا نسقط (أسوأ الأشياء) على الشخصية الكوميدية (مثال المتفارع، ص ١٧٣).
- (٢٣) وحان وقت الإشارة إلى كتاب سيرج تيسيرين - التحليل النفسى للرسوم المتحركة، سلسلة « أصوات جديدة فى التحليل النفسى »، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٧م.
- (٢٤) ندين لِمَارت رويبر بأعمال نقدية (خصوصا فى المجالين الألمانى والأسبانى) ولكن أيضا بمؤلفها التركيبى «ثورة التحليل النفسى» حياة وأعمال سجموند فرويد، «بايوط ١٩٦٤، فى مجلدين، (أعيد طبعه ١٩٧٠)، الذى تسمو خصوبته وبقته فوق مشروع التعميم، مع بقاءه على وضوح شامل.
- (٢٥) من الواضح أن هذا المسار القصير له قيمة بالنسبة إلى عرضنا: فهو لا يسعى إلى استنفاد خصوصية نص ذى أهمية خاصة، كان مكتوباً ليلة التنظير لـ «غريزة الموت» المثلث بالنتائج بالنسبة إلى التيار. وعن « الغرابة المقلقة » يمكن أن نقرأ هيلين سيكسو:

«واشباحه» مجلة «شعرية»، عدد ١٠، ١٩٧٢، وخصوصا سارة كوفمان «القرين و ( هو )  
الشيطان» في كتابها: «أربع روايات تحليلية» غاليلي، ١٩٧٣م.

(٢٦) لقد بدأ نيكولا أبراهام تفكيراً تحليلياً حول «قوانين الإيقاع» ( في الشعر ) وبلغ مؤلفه  
الأخير « Cryptonymie le Verbiu de L' homme aux loys » بالتعاون مع ماريا تاروك،  
تقديم چاك دريدا - أوبيي، فلماريون ١٩٧٦ ) إلى أقصى حد دراسات آثار الدال في حالة  
نموذجية للأدبي متعدد اللغات. أما بالنسبة لج. شاسكي سميترجل، التي اتخذت كموضوع  
فيلاً لـ. روب غرييه « السنة الماضية في مريانباد » فإنها جمعت محاولات ( المتراجحة  
أحياناً بالنسبة إلى برنامجها ) في كتاب مفيد: من أجل تحليل نفسي للإبداعية « يابوط  
١٩٧١، وأعيد طبعه سنة ١٩٧٧م. وخارج المجال الأدبي يحصر المعنى، نحيل إلى أعمال  
محلل بولاه كليني أو نطوان إر نزيغ ( النظام الخفي للفن ).

(٢٧) لنستحضر على سبيل الاحتياط اسمين آخرين: اسم چاك ميشال - رى الذى شرع في  
مسألة النص الفرويدي من خلال لغة جديدة (انظر. مسار فرويد، غاليلي ١٩٧٤. و. من  
الكلمات إلى الأثر - أو بين مونتني ١٩٧٨) واسم باتريك لاكوسست - إنه يكتب - غاليلي  
١٩٨١م.

(٢٨) نحيل إلى: الخطاب، الصورة - كلانسيك، ١٩٧١م.

(٢٩) نحيل إلى: الكتابة والاختلاف، سوى ١٩٨٧ ( ص ٣٦٠ - ٢٩٣ )، و « La Carte postale  
أوبيي - فلا ماريون، ١٩٨٠ كما التقديم للملائم للإشكالية الدريدية فيما يهمن، في «فيلسوف  
غريب مقلد» لسارة كوفمان، ضمن كتاب - انزياحات، أربع محاولات بخصوص ج. دريدا،  
قاياره ١٩٧٣ ص ١٤٩ - ٢٠٤).

(٣٠) نحيل إلى: الانتشار، سوى ١٩٧٢ المؤلف من طوف يونج في - فرانسيس يونج، لقاء  
سيريزي، ١٩٧٥، « ١٠ - ١٨، ١٩٧٧ وفي «دياغراف» بعدد ٨، ص ١٩٧٦، كما « عامل  
الحقيقة السابق الذكر.



## الفصل الخامس

### قراءة الكاتب الإنسان

«إن الأمر لا يمكن أن يكون إلا واحداً من اثنين:  
إما أن تفسيرنا كاريكاتورى بكل ما فى الكلمة  
من معنى إذ عزونا إلى عمل فنى برىء مقاصد  
ما دارت حتى فى خلد مؤلفه - وبهذا نكون قد  
بيننا مرة أخرى كم هو سهل أن يجد المرء ما  
يبحث عنه وما هو مقتنع به بينه وبين نفسه  
(... وإما أن الرواى يمكن أن يجهل تماماً تلك  
العمليات وتلك المقاصد، وأن ينفى بالتالى عن  
حسن نية أن تكون له بها معرفة، ومع ذلك لا  
نجد فى عمله شيئاً لا يتقيد بها. ولا شك أننا  
نمتح من معين واحد، ونجبل من طينة واحدة،  
كل بمناهجه الخاصة».

(س. فرويد: الهذيان والأحلام فى غرايغا يفسن، ٢١١ - ٢٤٢).

هناك الكتاب، وهناك المؤلفات، ومن الآن فصاعداً سيكون موضوعنا على أحسن  
تحديد، وفى مقابل ذلك، سيكون من الواجب تمييز زوايا المقارنة. فعلى طول  
الخمسين سنة التى تلت نشر الأعمال النظرية الكبرى لفرويد، لم يكن هناك إلا  
محلّون لدراسة الأدب، وقد قاموا بذلك وهم يصبون اهتمامهم على المؤلف، ومنذ  
خمس عشرة سنة، إذن، سيحاول نقاد أدبيون متمرسون بالتحليل (عصاميون،  
ويخضعون أحياناً للتحليل) تثمين القيم اللاشعورية التى يستخدمها الخطاب  
الأدبى.

لا يزال هذا التمييز المضاعف غير كاف. فوسط أولئك الذين استهدفوا ويستهدفون المؤلف دائما نكتشف بأن الاهتمام قد تحول من الفرد (لنقل: العبقري بعصابه) نحو الكاتب، وبهذا يتعايش موقفان: إما أن نأخذ بعين الاعتبار مجموع الإنتاج المعروف لمبدع ما كما الشهادات الخارجية عن حياته كي نضع له بيوغرافيا نسقية، وإما أن نختار ألا ندرس إلا الكتابات الأدبية من أجل إخراج الفرادة الخفية لأثر ما بإسنادها إلى المبدأ الذي أسسه المؤلف. من ناحية أخرى، يتقدم القراء متشوقين إلى « الإنصات » للكتابات نفسها دون اعتبار على الإطلاق لكونها تنتمي إلى مجرى مياه ما، ولكن هناك أيضا يمكن من جهة أن نضع جانباً الموقف الذي يركز على فك سنن المعنى الرمزي لمؤلف ما، ومن جهة أخرى الموقف الذي ينقطع لملاحظة عمل اللاشعور داخل النص. هاهي إذن العنونة، قبل أن نأتى على تنقية هذا التقديم: الباتوغرافيا، النقد النفسي البيوغرافى، النقد النفسى، التحليلات النفسية النصية التي تتخذ لها موضوعاً واقع نص أو تحقيق الإخراج النصى. ومن البديهي أن هذا الرسم اللياني يستجيب قبل كل شى لرغبة ما فى الوضوح داخل هذا العرض، لأن أغلب الدراسات تركب اتجاهين أو أكثر وتفضى داخل مسالكها المتلوية إلى خلاصات ستجد مكانها فى موضع آخر.

### (١) أَنْ تُدرَجَ فى ما ( مَن ) تقراء:

ينجم عن كل ما قلناه فى الفصول السابقة أن القراءة بالتحليل النفسى لا تقارن بالأنماط الأخرى من القراءة. فهي تفترض التزاماً شخصياً. وليس فقط كفاءة فى النظرية الفرويدية كما توجد كفاءات فى التاريخ القديم أو فى اللغة، مثلاً، بل تركيز نفسى لاشعورى. يوجد فى كل منهج قسط من التعبئة الانفعالية: هنا تبلغ شدتها نهايتها. إن التشوهات المنسوبة إلى القارئ تبدو خطيرة بسبب المقاومات أو التهمسات: يمكن أن يبرز إلى الوجود تحويل - مضاد (١)، نصيغ التسوية تحمل فى داخلها ما يثير تفاعلاً مسلسلاً أو ما به يبنى جدار حقيقى من العمى.

نعرف أن المحللين ليسوا كما هم إلا لأنهم قاموا بتحليلهم الخاص ( المسمى أحياناً «تعليمياً») لأجل الحفاظ على اتصال بقدر من الحرية مع لاشعورهم وتوجيه

ردود أفعالهم تجاه تحويل المريض. وفضلاً عن ذلك، فالتحليل الديدانكتيكي لا يضع حداً، عندما ينتهى، لحالة الملاحظة - الذاتية الشديدة: إنها تتطور إلى تحليل - ذاتي يكون تقريبياً دائماً ( ويفحص دورياً أمام زميل ) وهذا الأخير لا يحصل على مكانته الجيدة فى الممارسة إلا بصياغة مستمرة للتيار. فالعمل السريرى يكمل من خلال إعادة التوازن وإعادة النظر فى المفاهيم المعروفة - إن كل محطّل يكون فى الوقت نفسه متمرساً ومنظّراً - من هنا فالشرط الشرعى الذى نُمت صياغته من طرف بعض المحللين النفسيين بخصوص كل من يريد استعمال الأدوات الفرويدية عن خبرة: ينبغي أن يكون محطلاً - وفى الواقع ألا يكفى أن يكون محطلاً؟ - من جهة لكى يمتلك «إصفاء طافيا» لايعرقل قدر الإمكان (٢) لأجل أن يكون من جهة أخرى، فى مستوى التدخل وإعداد مفاهيم يأتى اكتسابها الحقيقى من صوغها النظرى، وهذا الصوغ النظرى يأتى من ممارسة (٣).

مما لاشك فيه أن المثل الأعلى سيتحقق بوجود محللين نفسيين متمرسين بكل مقتضيات القراءة الأدبية ونقاد يكون لهم متسع من الوقت للقيام بتحليل. وينبغى أن يكون الواحد منا واقعياً ويقبل أنه عادة لن يلقى إلا شعوراً مزدوجاً بالنقص. فوق ذلك والمذكرى لا وسيلة للقطع بالحقبة. نحن نعرف حلقة من «اعترافات» روسو حيث يحكى أنه عرض بقباه فى حدائق توران أمام المقترحات الجميلات لا « الشيء المخل بالحياة » بل الشيء المثير للسخرية. يؤكد روزيلاطو وهو يقرأ هذا المقطع كمحلّل (٤)، أن جان - جاك يعرض «الأول برغم إنكاره» وأنه قد كذب علينا، والحجة: وهو عائد إلى سافوا، ربح بعض المال فى طريقه « يعرضه فى قباه آلة مائية تفتنه، ينبوع بلشون، ذلك الجهاز الرشاش العجيب، وذن أن نعتبر أنه سبق أن سفح ماء من إبريق طافح على كسوة الأنسة بريل وهو يخدمها على المائدة» (٥) أما بيير بول كليمون، فى دراسته النفسية البيوغرافية الحديثة (٦)، فهو يثق بالكاتب: إنها أدافه بعينها هى التى كان يعرضها بقباه، المكان المفضل عند رغبته، والحجة الرئففات التى لاتنسى والتى تلقاها من طرف الأنسة لامبريسى لأجل الضحك، من طرف الشابة الأنسة كُوطون... وإذن: أهو الامام أم الخلف؟ أهو كذب

أم اعتراف صريح؟ كيف نقرر؟ من يستطيع القول إن المحلل أصدق من الناقد، لاسيما وأن كل واحد لا يتجاهل الحجج التي يستند إليها الآخر؟ إن الامتلاء للموسى لا تسمح إلا بإجابة من نورمان، مجهزة لحالات من هذا النوع. وكل قارئ سيختار تبعا إما لما ينال إعجابه أكثر ( وكيف نلومه على ذلك؟ )، وإما تبعا لما يلائم بنقته أكثر ممارسته العادية (المقصود ممارسة القراءة)، وإما تبعا لما يندمج أكثر من المسار الذي تنجزه قراءته الراهنة، بتعطيله الخاص. وماذا أيضا؟

إن معطيات الجواب التي تسمح بمنح بعض الأهمية لعمل اللا - محلل ( المفترض فيه مع ذلك ألا يكون جاهلا بمادة التحليل النفسي )، يبدو وأنها مقروية قبلا بسهولة في التمييز المذكور أعلاه، الإنسان الكاتب أو النصوص. فروزا لاطو يسير بكل سهوله نحو فرضية الإنكار، لأن ممارسته تجعله يواجه كل يوم مثل هذه الأفعال ولأنه، وهو الأكثر ثقة بحجته حتى لا نقول باستاذيته، أقل ترددا من الناقد في النظر إلى النص على أنه إنكارى: إذا كان غالب الأحيان واضحا أن المحلل وقت المعالجة يذكر ( لقد فضح قبل نفسه، وسيفضح نفسه )، فلا بد من الجراحة للإقرار بأن ملفوظا نصيا ينبغي أن يؤخذ من الخلف لأن الفحص ( اللائق ) يقع بكامله على عاتق القارئ، انطلاقا من مجموعة محددة من الملفوظات. فضلا عن ذلك، فالمحلل متعود على « معالجة » الناس، الذين لا يمكن اختزالهم إلى خطابات إلا بطريق القياس والذين، على أى حال، لا يمكنهم أن ينتجوا بلا نهاية خطابات أخرى، إنه يعالج مباشرة المقاومات التي تسير في اتجاهه أو التي تؤثر فيه، إنه يؤثر على الاثنين، في عزلة عيادته. أما الناقد فهو لاعلاقة له بالكائنات الحية، الدنيوية وغير المتوقعة، بل بخطابات معروفة، لا تتغير، إنه يقوم وحده بكل عمل المحلل مقدما للنص الأسئلة والأجوبة التي ستعود إليه، بينما يشتغل فضلا عن ذلك على ثلاثة: الأصل اللاشعورى للنص، آثار لاشعور الناقد، والحضور الدائم لقارئه هو الناقد. وهذا جوهرى بين الكتاب، والطاولة والدراسة التحليلية التي تكتب، لا وجود لسر كما بين الأريكة والكرسى. إن الناقد المولع بالتحليل النفسي للنصوص يشتغل على مرأى ومسمع من الجميع، وينشر عمله مع النص، وكل



واحد يمكنه أن يبدى رأيه فيه. إنه يركب مخاطر، لا تقاس طبعا بمخاطر المحلل بما أن الأمر لا يتعلق بمصير كائن إنسانى، بل إن الأمر يتعلق بصراحة بجودة إنجازه النقدى، ومن ثم بتقدير كفاءته. لهذا يجد نفسه خاضعا باستمرار لمراقبة تحته على أن يتفحص « بجد »، كما « بهدوء » قدر الإمكان، جرد التفسيرات التى يقدم على إخضاعها لمراقبة الآخرين، النقاد والمحللين.

## (٢) التحليل النفسى للمؤلف: الأسلاف الكبار:

لا يتعلق الأمر هنا بأن نقضُ بسرعة نزاعا مجانيا ولا طارئا. إن موقف المحلل إزاء الفعل الأدبى قلما تكون له نقاط مشتركة مع الموقف الطبى العلاجى، وإن غزارة الأدب التحليلى المكرس لدراسة الفنانين قد تخدعنا لبعض الوقت.

لن نتوقف إطلاقا عند إسهامات فرويد. إلا أن إسهامه الذى يخص ذكرى من الطفولة فى عمل جوته *Dichtung und Wahrheit* ( ١٩١٧ م ) يستحق وقفة: تتسامل لاية غاية ظهر مع مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى - ( جَمْعُهَا معزُوفٌ إلى ماري بونبارت ) . إن لم يكن بسبب اسم جوته الذى له اعتباره، فالأمر يتعلق بالكبر كاتب فى اللغة الألمانية، لكن يمكنه أيضا أن يكون جاراُ من نفس الطابق. لقد أكتب فرويد على ذكرى للشاعر تعود إلى السنوات الأربع الأولى من حياته ( حين رمى الأوانى العائلية من النافذة - لكى يحتج بلا علم منه على ميلاد مزعج لاخ أصفر ) من منظور للذكرى - الشاشة (٧)، بمقارنتها بنصف دزينة من شهادات ماثلة لمرضاه. أما الإسهام الذى يحمل عنوان « ذكرى من طفولة ليوناردى فانشى » ( ١٩١٠ م ) فيبدو أنه ليس ملائما على الإطلاق، مادام الأمر يتعلق برسام هو مهندس فى نفس الوقت، ومن جهة أخرى، فهو يتضمن بداية التنظيم للفرايز انطلاقا من رغبة المعرفة المتجذرة فى الفضول الجنسى، الأمر الذى يبرر أهميته فى نظر المحللين. لكن هناك ما به يشق الطريق إلى أسوأ الخلافات وفى نفس الوقت إلى عمل إيجابى تماما.

خلافات: إن فرويد لا يقيم فقط بناءه الخطر على عناصر مستعمارة ( فصورة

العقاب فى كسوة القديسة أن تنتسب إلى فستر ) وليفته بالمخاطر ( إن العقاب فى النص الإيطالى هو «nibbio» الباز، الأمر الذى يلغى أى تقريب من الأساطير المصرية )، بل إنه يستند إلى الملابس التى اشتراها فانشى لمساعدته الشباب وإلى الوجه الخنثوى للمقدس جان لأجل وضع تشخيص للجنسية المثلية (الأفلاطونية السلبية) يعززه تعلق محتمل بالأم... أما الإجراء الأكثر إيجابية فهو الذى يرتكز على تحليل « تبسمات ليونار دوغانشى » بالاستناد إلى موناليزا La Monalisa كاككتشاف متأخر لتشكيل استيهامى فيه يتمثل حضور الأم الغائبة وينكشف نوع من الإغراء الذى لا ينتمى لا إلى الأم ولا إلى النموذج، والذى صار ممكناً لأن «كل إدراك حسى يكون من قبل موظفاً من طرف الرغبة (٨)، وإذا كان التبسم الأول محيراً بعض الشيء، فلأن هناك عودة مكبوت ما أن يُرفع المكبوت ( ويرفع مرة واحدة )، حتى تتكشف التبسمات الأخرى، كما لاحظ فرويد، « أكثر رقة وهدوءاً ».

( س. فرويد - ذكرى من طفولة ل. دى فانشى - ١٠٦ ). وهنا نجد فى بذرة ما يعاليل قراءة نقدية - نفسية من خلال التراكم.

من بين أتباع فرويد، يوجد اثنان قاما بتوضيح ما يمكن تسميته الدراسة « ذات الطابع الطبى » للكاتب. الأول قام بها بكيفية جذرية، ومن ثم هامشيا بالنسبة إلى أهداف الدراسات الأدبية: إن روني لافورج قد اهتم بـ «حالة» شاعر فى كتاب يحمل عنواناً معبراً - فشل بولير - (دونويل وستيل، ١٩٣١م). إن الآثار والوثائق تصلح هنا لإجراء وصف كلينيكى لعصاب الفشل: إن مؤلف أزهار الشر لم يُعالج، هو الآخر، بخلاف ما عُولج به جَارْك فى الطابق.

لقد كان الكتاب، الأكثر خصوصية والبعيد فى كثير من جهات نظره عن الطموح الباثولوجى، الذى كرسه ماري بونايرت لإدغاريو ( إدغاريو: حياته وآثاره، دونويل وستيل ١٩٣٢، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٥٨م )، من روائع النقد النفسانى الأكثر تشيلاً لمقاصد ولغة فرويد وأتباعه المباشرين. إنه الأثر الذى يستحق الزيارة، والذى سيكون مستحباً أن نزيل عنه الغبار.

إن النقد النفسى البيوغرافى والنقد النفسى يجدان فيه ما يحققان به الإشباع سواء بسبب الأهداف أو بالوسائل المستخدمة - إن الأم التى اختفت مبكراً، منقولة فى دورات الحية - الميتة، منظر ( البحر والطيب والجليد )، المرأة المقتولة، العجز الجنسى الذى حول إلى حافظ متواتر للبتير أو إلى حافظ المدفون الحي إلخ - إلا أن نقداً أكثر راهنية سيكتشف فيه ذلك الاهتمام بتصفح آثار العمليات الأولية بشكل نسقى وبإبراز الأشكال الملائمة ( كما فى الحكاية الفانتاستيكية ). وينبغى أن نقول بطريقة تقديرية إن نبوغ المحلل قد تجاوز بشكل واسع ما يريد أو ما يفكر القيام به.

### (٣) «النقاد النفسيون» البيوغرافيون»

إن النبوغ هو ما يمكن الحديث عنه عندما نستحضر الأسماء الأربعة الكبيرة ( فى نظرنا ) فى النقد النفسى البيوغرافى: دولاي، ولابلانش، ومورى فرنانديز. اثنان منهم طبيبان ممارسان، واثنان أديبان، لكن بنفس القدر من التعديلات الفريدة. فجان دولاي يعمد (٨) إلى النظرية النفسانية للعصابات قصد تحليل إبداع نجح فى أن يكون حلاً للصراعات اللاشعورية، وميكانيكية فعالة للدفاع:

« إن أثر كاتر أندري جيد، وبالضبط لأنه لم يصنع إلا من الصعوبات الشخصية لمؤلفه يحقق تطهيراً حقيقياً. فقد حصل داخل شخصه وعن طريقهم على توضيح لكل ميولاته، ونقل حالات شعوره وتحولاته ( الإيجابية والسلبية ) إلى قرائنه، وأنجز فى النهاية تحليلاً ذاتياً حقيقياً ».

( المجلد ٢، ص ٦٤٦ ).

إن الباثولوجية لم تعد تفضى إلى الفشل، بل إنها تسمح بالازدهار الفنى، ويصبح الأثر الفنى « صحة اصطناعية » وتبين فى ذلك ما إذا كانت مراحل النشاط الأدبى، بعد وصف السياق العائلى والوضع الطفلى، توضع جنباً إلى جنب أحداث البيوغرافيا والتطور النفسى الواعى - الذى فى حالة جيد، نعرفه كفاية. ونحصل بهذا الشكل على صورة للمؤلف أكثر كما لا يمكن لسانت بوف أن يحلم بها وعلى كشف بما تمثله مؤلفاته بالنسبة إليه.

أما جان لابلاش (١٠) فهو يهتمّ مع هولدرلين بظاهرة دقيقة مغايرة لظاهرة عصاب محلول: لقد قضى الشاعر الألماني ستة وثلاثين عاماً، أى نصف حياته، فى عزله بدقلمة، توينجنس حيث يخدم نهانه الفصامى إزاء مؤلفه، يحدّد المحل لنفسه غاية هى أن « يفهم فى حركة واحدة آثاره وتقديمه باتجاه الحق وداخله، ولكن هذه الحركة موزونة كما الجبلية ومتعددة الخطوط كما الطباقية » ( ص ١٣ ). إنها عملية فُهم تدار، والحالة هذه، بنجاح بواسطة مزيج مدهش بين عقلية المعية وعقلية رياضية. ومع ذلك، فإن المشروع البعيد لهذا البحث لا يستهدف تفسير الأثر حسب تصور معين للذهان، قدر ما يستهدف أن ينصت ويبيّن النص الشعري للحق ( ص ١٤ ). إن هدف الطبيب السريرى، وهمّ الناقد، متلازمان.

أما مارسيل مورى (١١) فهو مجهول قدر ما كان كاتبه المفضل مشهوراً؛ ولأن كتيبه عن جول فيون مؤلفة من محاولات متفرقة، فإن فوزه بقلة الدوغمائية يعادل عيب تشكّل خلف ثغرات. ومورى عاين عن قرب طفولة ومرافقة روائى المستقبل، بما فيه الكفاية لى يستخلص الصعوبات من جهة صورة الأب، ولكى يشتم وجود « سر » يبيّن آثاره من خلال تسلّط عند فيرن للرسائل المرموزة والاحجيات والغاز أخرى. إن الفرضيات التى تصورها الناقد لها الحق فى أن تكون متحفظة وأن تستحق منا مائة نزهة عبر « الغابة العذراء المدغلة » لـ « الرحلات العجيبة ». إن الروائى قد وجد هذه المرة قارئاً فى مستواه: ملاحظ وسخى وأكثر دهاء مما يعتقد.

أما بخصوص فشل باثيس - لدومينيك فرنانديز ( غراسى، ١٩٦٧ ) - وعنوانه يذكر بشكل جد مزعج بعنوان كتاب الدكتور لافورج عن بولبير - فسنقول القليل، قصد الوقوف كما كان متوقفاً على مقالته « مدخل إلى النقد النفسى البيوجرافى » ( المجلة الجديدة للتحليل النفسى، غاليمار، عدد ١، ١٩٧٠ م ). قبل الشروع فى بحثه عن مؤلف « الصيف الجميل »، يستدعى كنماذج ماري بونبارت، ودولاي، ولاپلاش، إلى جوار باشلار ومروين، وبهذا يكون منهجه مركبا، لاعياً بمهارة بكل الأوراق الراجعة فى انتقائيته، إنه يركب فينومينولوجيا الخيال ( الماء وخصوصاً الهواء ) مع قراءة لنصوص التخجيل تريد نفسها فى الوقت نفسه « أفقية »

(كرونيولوجية، دولاي) و « عمودية » ( تراكيبية مورين )، ويصل الوضع المحدد للمنوح « للصدمة النفسية الطفلية » بهم تقصى آثار أكاذيب وتنكرات الكاتب التي تخص ماضيه الشخصي - بما في ذلك رفضه الاعتراف بأنه قد قرأ فرويدا من الشهادات الأولى إلى لحظة الانتحار، فإن السيرة الوجدية لسيزار بافيس تُعَين، وتقوم، وتُبعث، وتعاد إلى حوارها مع الأثر كله.

#### (٤) مواقف النقد النفسي البيوغرافي:

إنها مقالة في المنهج، ويمكن أن نغير اسمها إلى « دفاع وتوضيح للنقد النفسي - البيوغرافي »، باعتبار أن الشيء كان موجوداً قبل أن يكون « مشاعاً ». وهي ترضي لان الأمثلة المموسة متعددة، وعلى هذا المستوى معبرة، وهي دفاع لان دغرنانديز يكتب بلا جهد، إذا أمكننا القول، ويظهره إلى الحائط، كأنه يستطيع الدفاع من أجل قضية خاسرة ( لأنه بالضبط في منتصف العشر سنوات التي تفصل البافيس عن النموذج المقدم من طرف شباب جيد، ستنفجر قبلة مورين ). إن البيديهيات والمسلمات تتراكم بشدة. وينبغي الاهتمام بمجال متروك دون عناية ظلماً: إن البيوغرافيين الكلاسيكيين (كما تكون الشجرة تكون الثمرات» سانت بوف) لم يدفعوا بأبحاثهم إلى حد المعلومات المخفية في باطن الكتابات، بينما «النقد الأدبي (...) يدرس الآثار كأنها وليدة دماغ خالص » ( ص ٣٣)، والصال أن «الإنسان هو مصدر الأثر، لكن ماهية الإنسان لا يمكن إدراكها إلا في الأثر»، إذن مهمة النقد النفسي البيوغرافي تتحدد في: دراسة التفاعل بين الإنسان والأثر ووحدتهما المأخوذة في معملاتها اللاشعورية (...) ومن البدهي أن يكون مجاله المفضل هو طفولة الفنان» ( ص ٣٤ ). ومن خلال الأثر، ينبغي أن نفهم ليس فقط الثيمات، ولكن أيضاً الخصائص الشكلية، والأصناف التفضيلية في اختيار كلمة. هناك فارقان بارزان بالنسبة إلى البيوغرافيات القديمة: ولم يعد الناقد النفسي البيوغرافي يقول: كما يكون الإنسان يكون الأثر، بل يقول: كما يكون الطفل يكون الأثر» ( ص ٣٨)، وفي مقابل علم المقدسات التي يريد من العبقرى أن يتعلم النجاة من تقلبات الدهر كما في مقابل الباتوغرافيا التي تشرح كيف تعلم العبقرى تحويل

نكباته إلى ذهب، فإن « الناقد النفسى البيوغرافى (...) يرى أن الآثار ليست مستقلة عن الحياة، ولا متعلّقة بعلاقة العلة بالمعلول » ( ص ٣٩). ومع ذلك، وعكس مورين الذى يحكم « الاستيهام » وعكس لابلانش الذى يستدعى « انفتاحا رمزيا » فإن فرنا نديز يفرض الإسراع بـ « قياس تأثير الأحداث على الأثر ». « إن التقريب من الظروف البيوغرافية » يأتى ليحل محل التداعيات الحرة فى التقنية الفرويدية، بالرجوع إلى الشهادات الداخلية (المراسلة، الدفاتر الحميمة) والخارجية (المعاصرون) (ص ٤١). ومن الملائم أن تتجنب بصورة عامة إسناد كل شىء إلى ماضى الفرد: إن الأثر الفنى هو فعلا «رمز مستقبلى للتركيبية الشخصية ولستقبل الإنسان » ( ص ٤٤). والخاتمة تشدد على الطابع « التضمينى » حتما للصورة النفسية البيوغرافية، التى أنجزها إنسان، يعنى ذلك الذى « يقوم بمعالجته الخاصة، بالاستناد إلى « خصوصية العلاقات الانفعالية » التى بفضلها يصير المفسر شريكا للمبدع ( ص ٤٨ ).

إن هذا الرصيد - البرنامج (١٢) يظهر تماسكا استثنائيا ويعرض نفسه للمناقشة بجرأة جديرة بالملاحظة. فبمجرد قراءته، تتراكم الأسئلة بكثرة. ماهى « حياة » إنسان بالنسبة إلى المنظور النفسانى؟ وكيف الاختيار بين « الحقائق » الثلاث للوضع التاريخى وللمعيش الشخصى وما صيغ منهما فى الأثر الفنى؟ وما نوع «الاتصالية» التى يفرضها الناقد البيوغرافى على الكاتب؟ وأين تختفى ذاتية هذا الأخير عندما ندرس « بيوغرافيته » من الخارج؟ وفيم تفيد ممارسة الفن وممارسة النقد « معالجة » ناجحة أو فاشلة، للمؤلف كما لرسم الصورة؟ إنها أسئلة بدون جواب. إن جانين شاسجى - سمير جيل (١٣) تسجل عن حالة مارى بونبارت - إدغاريو أن الوقائع البيوغرافية ليست لها « من دلالة أكثر ممّا للوقائع المنقولة من طرف الغير للطبيب أثناء المعالجة » إن الذات لا توجد بوجه الاحتمال هناك حيث تعتقد أنها موجودة، ومعنى أفعالها يوجد بالتأكيد بالنسبة إليها فى موضع آخر غير الذى يراها منه الآخرون ، وما يهم المحلل، هو ما يشكله المحلّل (استيهاميا) عن وجوده الخاص وما يوفر نقطة انطلاق لبناء يعيد رسم العاب ورهانات رغبته

اللاشعورية. إن استحضار الآباء الذين اختفوا مبكراً، سنقابله إذن بالتمييز بين الخسارة ( الحقيقية ) والحرمان ( المتخيل ) والفقدان ( الرمزي ) - إن الطفل يمكنه أن يعتقد نفسه، وأن يقضى حياته مهجوراً من طرف أم أكثر حضوراً أو أن يجد وجهاً أمومياً مرضياً عند مرضعته، عند عمته، وحتى عند أبيه. إذن لنقرر بالحق - أن «إن كلاسني»، لكونها صنفت دومنيك فروناندين، الناقد والمُنظر، في عداد رواد نقد نفسي: فلا قصده، ولا مناهجه، ولا الأسس النظرية مطبوعة بخاتم التحليل النفسي المفهوم في معناه الصارم قليلاً.

#### (٥) مشكل المؤلف:

لقد راينا فرويد نفسه يهتم بقأنشى الإنسان، ويمكننا أن نسمعه يعهد للمحللين بمهمة البحث ثانية عن خلفية الانطباعات والذكريات الشخصية التى بها بنى المؤلف أثره، وعن الطرق، وعن العمليات التى عن طريقها أدرجت هذه الخلفية داخل الأثر (س. فرويد: الهذيان والأحلام فى «غرايڤا»، ينسن - ص ٢٤٥ )، أو نسمع إرنست جونز وهو يصرح بشيء مماثل فى بداية - هاملت وأوديب - ( ص ١٠ ). وكل هذا يدلُ بداهة على أنه فى مادة الفن نكون كلنا، هواة ومحترفين، مبهوتين بالفنان، بالاصل الإنسانى للأثر. لنخفف إلى هذا الانبهار ( الذى سبق أن تناولناه من قبل ) ثقل العادة ( أو ضغط الإيديولوجيا )، وسنفهم لماذا استطاع المحللون النفسيون انفسهم أن يبرزوا تحت هذا الثقل. إن إنسان القرن العشرين يجد ( وقد وجد ) صعوبة فى محاولة التخلص من فكرة الإنسان التى تستند إليها معرفته منذ فروتاغوراس (نحيل إلى ميشال فوكو)، ويجد ( وقد وجد ) التحليل النفسى صعوبة فى استخلاص النتائج المنطقية ( لكن المكثرة، نحيل إلى فرويد فى - صعوبة أمام التحليل النفسى - وهى مذكورة فى المدخل ) من وجود اللاشعور. فإذا كان هذا الأخير يتحدد كعمل للأخر داخل الخطاب - وهذه المقاربة تشير بما فيه الكفاية إلى إلحاح رغبة بدون مكان ولا كلام هى فى كل واحد طلب - بحث للأخر متعذر إمساكه وملج ( مطالبة وبحث، صادران منه ومتوجّهان إليه ) - وإذا لم يكن هناك بالتالى شعور للذات ولا مايكنى من الكمال حيث يمكننا تجميعها، ولا هوية حيث نتأكد من

أن نجد لها فيها « استمرارية » (١٤) أخرى غير تلك المجهولة واللامفكر فيها لرغبتها، أفليس من المجازفة مبدئياً إرادة الاستناد إلى شقيقتين فانتنتين هما التماسك والترابط؟ إن ج. شاسجى - سمير جيل و أ. كلانسى كليهما تنتجان التناقض عند التوضع فى مجال المنهج: ليس صحيحاً أن ما يحلل الإنسان هو ما يحلل بالقدر نفسه الأثر، وأن بإمكاننا أن نمر من الواحد إلى الآخر كأمر طبيعى.

بالتأكيد، لكن هل يكفى التذكير بأن اللعبة الاستيهامية تشكل الوساطة الضرورية للسير من الخطاب إلى المعيش؟ ما تنبغى معارضته اليس هو بالأحرى هذه المسألة نفسها المتمثلة فى الاهتمام بهذا الإنسان الذى يقيم الأثر، أو حوله أو فى مركزه، أو حتى الذى يتفرج فى الخطوط المتناثرة التى تشكل « الصورة فى السجادة ».

لنذهب حتى النهاية وإذا أمكن إلى حد العمق دون أن نقود المناقشة فى اتجاه البحث عن الأسباب. ودون أن نبرّر بقايا إيديولوجية على وشك السقوط الميتافيزيقى، والسياسى، والدينى - الإنسان، الإنسان الكبير، الروح أو الشخصية لا أعرف؟ كل منْ نضمّر له الإجلال؛ ودون حتى أن نجد التحليل النفسى لأجل التقاط عبادة (أخرى أو هى نفسها!) الأب الميت أو (الأب الذى ليس ميتاً تماماً قدره يدهش، وامتيازاته الاجتماعية ( وهى فى النهاية جنسية؟ ) تهدّد كل محاولة إغراء من أى كائن إنسانى. لنطرح أسئلة واضحة لا تنتظر أجوبة لأنها تكتفى بإبراز على المكشوف للمواقف المخدوعة، والخرافية، والمتخيلة:

(١) لماذا نسعى بجميع الوسائل إلى أن يكون النصّى إنساناً وأن يكون الإنسان داخل النص؟

(٢) لماذا نسعى بجميع الوسائل إلى أن يعكس النصّ إنساناً قبل ( أن يعكس ) نفسه وأن يشرح الإنسان نصّه؟ ولنضع بنظام هذه التثبيات:

(١) إن النص هو هذا الذى به « يختلف » الإنسان، مُخْتَلِفاً و مرجعاً، بلا نهاية - إن الكتابة غيرية ( هذا درس بروست ) واستقلالية ذاتية ( وهذا درس فاليرى).

(٢) إن النص يقرأ داخل فضاء النصية، يعنى أنه خارج عن الواقع ( فالأدب ليس



هو الواقع)، وخارج عن السببية ( ليس للتخييل من مصدر آخر غير بادرة اختلاف أو استرجاع تخيلات هي دوماً موجودة قبلاً )، وخارج عن الشرعية (لا يكون للكتابة معنى واحد وقصد الكاتب لا يتمتع بأي امتياز)، وعرضياً، فهو يكون خارجاً عن ملكة التبادل، والمردودية والتواصل ( نحيل إلى جان بودريارد ). وباختصار، إن الأثر الفني، ومن ثم الكلام الذي يكون اثرأ فنياً، هو ما لا صلة له بالمساوي، بآية حال من الاحوال، إن رده إلى المساوي - إلى نفس المعنى، إلى نفس « الذات »، إلى نفس العالم، إلى نفس طريق الوجود - سيكون الوسيلة الناجعة لتدميرته وهدمه حتى مفهومه. وبهذا سنجعل منه إنتاجاً في عددٍ إنتاجات أخرى، ويعبارة أخرى في عددٍ نفس الإنتاجات، تلك التي تتقاسم تنظيمات الواقع. والواقع يظهر على طريقة التماثل، والتشابه، والقابل للتبادل، والسلسلة، والزمانية الموجهة والمتواصلة، والترابطات المنطقية واستراتيجيات الاستبعاد... إن ورقة بنكية، أو تلغراماً، أو جريدة، أو كتاباً وجيزاً، هي نتاجات مرسومة، موجهة، مقررة، مودعة - لكن، لنقل: ابتساماً؟ خاصة عندما تشبه ابتسامة القط المفقود في - أليس في بلد العجائب

### (٦) حالة الأوتوبيوغرافية:

أن نأخذ الأثر الأدبي على أنه نتيجة بدل معالجته في مصدره الأصلي وأن نعتبره كانعكاس ومآل واثر للمؤلف: كأننا نقول عنه أنه طلل، فضلة بقية، ومولود من خيبة. إن كل مؤلف ينشر مصاحباً بتوقيع ( لم يعد إلا عنواناً نرسل إليه المدايح أو اللشائم )، وإن كل كتاب يصدر سيكون بداية نظام من الأصداء لنصوص أخرى، وإنه القارئ، هو من يحتفل بالقداس في هذا الطقس التجمعي، دون أن يكون ملزماً بأن يقارن نفسه بالمؤلف، وبأن يرجع إلى شيء آخر غير نص من النصوص مروض في هذه اللحظة في بؤرة الإشعاع. وليس هنا على الإطلاق إلا حالة (١٥)، على ما يبدو، فيها يكون من الضروري أن نستكمل الإنسان: عندما يتقدم النص إخراجاً شبيهاً (بتمثيل) بتعريف بهذا الإنسان، ذلك ما يسمى أوتوبيوغرافية.

وأيضاً أَلَمْ نَتَقَبَّلْ صيفاً من مثل « الأوتوبيوغرافية تتعلق بالنقد النفسي البيوغرافي »، حتى عندما نضيف « هي وحدها » ( لكن ليس بأي حال طبعاً «وبه

وحده». وعلى كل يبدو، وبدفيا، أن قصة إنسان كتبها هو نفسه تستتبع إدراج هذا الإنسان داخل ما يكتبه كأمير يخصه، سواء كان صحيحا أو خطأ، تقريبا أو تنقيصيا، إلخ (١٦).

لنبدأ بتقديم تجربة - عكسية. إن دراسة حديثة، ولأجل أن تلعب لعبة المؤلف من غير إزعاج، لم تتوان في توضيح المفردات الأتوبيوغرافية لمجموع الأعمال التي تناولتها: «إن المسافة ما بين هذا الكاتب وإبداعه الأدبي قصيرة للغاية، فكل أعماله تمثل إخراجاً لحياة واحدة، حياته هو (...)» (١٧).

وهناك دراسة أخرى تجد لها مخرجاً آخر: «لو لم يترك ثايان كتاباته الحميمة حيث دون أحلامه في النوم واليقظة (...)» لكان منهج النقد النفسي هو الوحيد الممكن. لكنه يكف عن أن يكون كذلك، انطلاقاً من اللحظة التي نمتلك فيها (...) معادلاً لنسقل إلى تحليل - ذاتي (١٨).

والدراسة الثالثة، وهي مع ذلك جد معتبرة وفصلها الأول يوضح بقوة مشاكلنا، تنهض باللبس (إن الاستعانة بالبيوغرافى - وهو لايعنى المنهج النفسى البيوغرافى الذى يكون المعيش بالنسبة إليها أوليا - جد ضرورية) مؤكدة أنه «إذا وجد أثر تحليلي يمكن أن يوفق بين البيوغرافى والنفسى، فإنه سيكون بحق هو أثر كامو» (١٩).

عندما يتعلق الأمر حقيقة باثر، أو بمجموعة من المؤلفات الأتوبيوغرافية، فإن استدعاء معطيات الحالة المدنية والتاريخ يبدو مشروعاً إذا رغينا في الدخول إلى اللعبة التي أقامها المؤلف، وحالة روسو تعتبر موضحة. إن ب. ب. كليمون في مؤلفه السابق الذكر، والذي هو نموذج في نوعه، يتابع بعين منتبهة هذا الكاتب الذي يصرح بلسان سانت - برو: «يألفها من سعادة عند الحصول على المداود والورق: عبر عما أحسه لكى أخفف من التطرق، أخضع فؤاتي بوصفها، والذي بالنسبة إليه يعتبر الفن بوصف عيلاء، والناقد يصير على هذه اللذة في الكتابة، مبرزاً لذلك (بل أكثر من ذلك) تأثير الأثر على الإنسان كما العكس، لكن دون التنازل مثلاً عن تسجيل أهمية عداوة الأخ - الأكبر بالنسبة لجان - چاك الفتى. يتعلق الأمر بحالة

ببنية، لن نكون عديمي الذوق إذا قلنا إنها إذن حالة ملتبسة. لكن من ناحية أخرى، يحق لنا أن نجد لذة في أن نقرأ داخل الأتوبيوغرافى رواية من نوع خاص، فيها يُعرف البطل - السارد بأنه كائن تخيلى. وفى كتابٍ قطعى، وضع فيليب لوجون (٢٠) أسس، وصيغ ونتائج « ميثاق » يقيمة مع القارئ، المشروع الذى أنجزه الكاتب ليوفر للمحكى وجوده. إذا وجد الميثاق الفعل التعاقدى المتغير تاريخيا « الذى يخص نمطاً من القراءة كما نمط من الكتابة ( ص ٤٥ )، فإنه يوجد أدب لا وثيقة للمؤرخين: من هنا، ليس للمؤلف من واقع إلا الأدبى.

#### (٧) النقد النفسى، أو شارل مورون ١:

لنكرّر بوجه عام، ولأجل تبين الوضع، بأنه سيكون على عمل الناقد الأدبى ألا يراعى إلا المؤلف وقد صار نصاً. فـ « المبدع » فى « واقعه » أمر يهم مؤرخى الأدب والمؤرخين بلا زيادة، (٢١) والمحللين النفسيين الذين يتساملون عن الإبداعية. ووجهة نظر شارل مورون واضحة جداً كما تبرز فى تصريحاته المبدئية: لا نعد إلى البيوغرافية إلا فى النهاية، فى سبيل أن نثبت أن « التحليل النفسى - النقدى » لا يسعى إلى تبرير كل الشرودات، وباختصار كل استيهامات القارئ. تردّد محمود، لكنه لا يخلو من مشاكل. وعلى كل حال، فقد سبق أن كان عمل مورون، منذ أن كان معروفاً ( چينيت ) (٢٢) وفى السنوات التالية ( ملمان ) (٢٣)، موضوعات لدراسات لفتت النظر إلى المخاطر والانحرافات الداخلية، مع الثناء عليه بسبب هذا العمل الرائد. وبخصوص ما هو جوهرى، يعنى منهج التراكبات، فإن الفرصة ستسمح بتوضيحه بما أنه يعمل بعيداً عن الإنسان. لكن من الضرورى أن نذكر الآن التفاوتات التى توجد عند مورون ما بين تصريحاته بالمقاصد، والمبادئ النظرية والتطبيق. وبخصوص النقطة الثانية تأتى الالتباسات صارخة: إن الإنسان المطرود من الباب بصفته بيوغرافية يحاصر النوافذ لكى يدخل إلى البيت على هيئة «أسطورة شخصية»، فى حين أن الصراع بين « الأنا الاجتماعية » و « الأنا المبدعة » يرفع إلى أنف التحليل النفسى دخاناً برائحة الهرطقة.

إننا نعرف أن شارل مورون يلتقط بوسائل جديدة الاستعارات الملحاحة داخل

اثر، ليس تماما من أجل إعطائها ترجمة رمزية قدر ما هو من أجل إبراز الشبكة المكونة من العلاقات التي توجد بينها. وبخصوص هذه العلاقات، اللاشعورية بالطبع، يسجل جيرار جينيت أننا نمرّ إلى « أنساق جد واسعة وجد معقدة من الأوجه الدرامية التي تُؤلف ما يسميه مورون بالأسطورة الشخصية للمؤلف» ( ص ١٣٥ ). ويستأنف جيفري ملمان التحليل ليبين أن هناك «انفصالا ما بين منهج التراكبات ونظرية للأثر تُعتبر غريبة عنه وتلوح بحذق باستثماره» ( ص ٣٨٣ ). وفي الواقع، ففي الوهلة الأولى تأتي الأسطورة الشخصية «صورة غامضة لذاتية مشتتة، (...) في هروب دائم من الإدراك النقدي» ( ص ٣٧٩ ): وهو مدرك بهذا الشكل، فإنه يقلب الفكرة الكلاسيكية عن الشخصية. لكن مورون كان يتحمل تأثير المحال النفسي الإنجليزى كرايس وفرضيته عن « الأنا الوسيطة »: ونتيجة لذلك، يملك الأثر فى نظره حظ استعادة حالة الاتحاد الكاملة لما قبل الازدياد « ويصير » مشروع تكامل نفسى من أسطورة شخصية ( لاشعورية ) ورؤية للعالم ( ص ٣٨١ ). إن الدراسة الكبيرة الأخيرة لمؤسسة النقد النفسى هى فى هذا الصدد مهمة: إن بودليير صاحب «القصائد النثرية القصيرة» يخرج مغامرات « الأنا المبدعة » الممزقة ما بين أربعة أوجه ذاتية، الأمير، البهلوان، الأرملة والباغية، الأوجه التى، برغم جذورها الاستيهامية، تكون بالأخص مشيئة.

إن ما كان يمكن أن يصير قراءة تحليلية للنصوص، وما كان يستحق بلا تحفظ اسم « القراءة النفسية » حسب عبارة جينيت الموفقة، ينكشف مع التجربة شكلا ملطفا للنقد النفسى البيوجرافى، مجهّزاً، لنصر على ذلك، بجهاز منهجى دقيق. إن الخطر يوجد منذ اللحظة التى جعل مورون طموحة الاشتغال على مستوى الآثار الكاملة. إنها تقنية خصبه للغاية، لكنها تعمل على حد الموسيقى، مادام صحيحا أننا نجد صعوبة فى الوقوف على عتبة الحضور الإنسانى. وهى تقنية مشروعة شريطة ألا تستسلم لإغراء صورة الفنان وككل مكبوت، فالمؤلف يبحث دوماً عن تجنب الرقابة!

لأنك أن الخطأ الوحيد لهذا الباحث النشيط لهذا الفكر الدقيق الذى كانه مورون هو أنه لم تُتج له الفرصة ليعيش سنوات أخرى: لا يمكن أن نتصور كيف كان

سيتفاعل مع تجرّ الفرويدية الجديدة. هل كان سيعيد النظر في تجربته من الاول إلى الآخر؟ لقد رأينا البعض يجنّى فائدة كبيرة من التحول المسمى « بنوييا » ( او لسانيا ) الذى وقع منذ عشر سنوات.

إن احسن مثال يمكن استحضاره عن تعديل من هذا النوع فى ميدان النقد الأدبى، سنطلبه من رائد وتصير القراءة «الثيماتية» (٢٤)، من جان - بيير ريشارد، الذى يمثل فضلا عن ذلك واحداً من المشهورين. ففى كتابه « مالارمى » ( سوى ١٩٦١ ) لا نجد أية إشارة إلى فرويد، لأن الظاهراتية هى التى تحكم المنهج، وفى سنة ١٩٧٤م سيظهر «بروست والعالم المحسوس» الذى تشكل النقاط المسجلة أسفل صفحاته، وهى تشغل ربما ٢٠ ٪ من الحجم العام، قراءة موازية. فهى قراءة «هامشية» تستدعى التحليل النفسى بكيفية دائمة وفعالة، وهى قراءة فائضة، فائرة، بقليل من النفور، لكنها مثبتة ورفيعة مع ذلك، وهى قراءة ثانوية لا يمكنها مهما بدت خادمة، ألا تؤثر على الآخر. على أخراها التى لايمكن أن تكون أبداً هى نفسها. والحجة، سنجدها إذا أردنا ذلك فى أربع مقالات حديثة (٢٥)، حيث الموضوع هو الرغبة، والاستيهام، والخصاء... إلخ. إن ريشاد لم يعد، لنسجل ذلك، يركز على مالارمى، أو هوجو، أو ميشلى، بل على الساحرة، على جارفى، على قصيدة أو على صفحة، فالمنهج يتطور فى الوقت نفسه الذى يتغير فيه موضوع العمل النقدي، والتطور يبدو موجّهاً فى اتجاه يؤيد رؤيتنا للمشكل.

## هوامش الفصل الخامس:

(١) المقاربة هي «كل مايقاوم، في أفعال وأحاديث المحلل، ولوج هذا الأخير إلى لاشعوره» (معجم التحليل النفسي، ص ٤٢٠)، والتحويل للضاد هو «مجموعة من ردود أفعال المحلل اللاشعورية تجاه الشخص المحلل وبخاصة تجاه تحويل هذا الأخير، (نفس المرجع أعلاه، ص ١٠٢).

(٢) نحيل إلى ١. غرين «الانحلال»، مرجع سبق ذكره، ص ٣٥: «(..) إن الانفتاح على مجال اللاشعور، وهو أولا وقبل كل شيء لاشعوره، شرط ضروري للحديث عن لاشعور الآخرين وليكن لاشعور النصوص الأدبية».

(٣) نحيل إلى «تكتدر سمير نوف: «الأثر المقروء»، المجلة الجديدة للتحليل النفسي، ١٩٧٠، ٦١، ص ٥٣، حيث يقول: «إنهم: (أي اللا - محللين) سيكتونون إذن مرغمين إما على قبول هذا المفهوم أو ذلك، وإما على رفضه دون أن تكون لهم القدرة على المساهمة في صوغه».

(٤) لنظر: «I.e Précurseur, Son eprewe et Soncycle».

المجلة الجديدة للتحليل النفسي - ١٩٧٠، ١، ص ٢٧.

(٥) نحيل إلى جان ستاروبينسكي في «عشاء توران» في كتابها «العلاقة النقدية»، ص ٩٨ - ١٥٣.

(٦) نحيل إلى ج. ج. د. ، في «من الإيروس الجاني إلى الإيروس المجهد»، نوفساطيل، لاياكونبير، ١٩٧٦، ص ١٠، بخصوص التصريح بالوفاء للمنهج النفسي البيوفغرافي، وفي ص ١٠٧، بالنسبة إلى الفصل الاستعرائي.

(٧) نتذكر بأن الذكرى - الشائشة عبارة عن صوغ اتفاق، مزيج من الدفاع والمكبوت، ينتمى إلى الاستيهام باعتباره أنه يصنع في وقت لاحق: «لا ينبغي أن يكون مشهد العقاب ذكرى من ذكريات ليونارد، بل إسهاما ابتناه فيما بعد ودفن به إلى طفولته (س. فرويد «ذكرى من طفولة د. د. فانتشي» ص ٢٠).

(٨) سارة كوفمان: «طفولة الفن» ص ١٠٩ - ١١٧، حيث نجد على أن استيهام الفن ليس إعادة صياغة مادة خام موجهة قبلا، بل إنه يستخدم في كل مرة، جديداً مع أنه تكرر.

(٩) نحيل إلى: «شباب أندري جيد»، غاليما، ١٩٥٦.

(١٠) نحيل إلى «هولداين وسؤال الأب» ، م ج ف، ١٩٦١ وأعيد طبعه سنة ١٩٦٩. من الضروري أن نسجل أن هذا الكتاب هو الأول (والوحيد في هذه الفئة) الذي استعمل اللغة اللاكائية بطريقة واضحة ودقيقة في نفس الوقت لأجل معالجة ظاهرة جمالية ، فهو يتناول عصااب الشاعر باعتباره ثوبا في الذاتية باعتباره نقصانا في شبكة «الدوال»: إنه اسم - الأب هو

المرفوض، «المستبعد» من نظام الدلالة المكوّن للذات، إن العمل الشعري للغة كما حازن المنفى يجدان نفسيهما في علاقة بحقل السلب - وهناك مسألة أخرى تستحق الذكر: ينطلق الكتاب في البداية نحت إشراف جان دولاي، مع التصريح في النهاية بنيته في البقاء «على حدود دراسة باثوغرافية» (ص ١٢٣)، الأمر الذي يبرز ضبابية هذه المقولات ويشير إلى أي حد يكون البحث النفسي الجيوجرافي محاصراً (مهبطاً) من طرف أفق المرض الذهني.

(١١) نحيل إلى: «جول فيرن، هذا ألفصولي جداً» غاليمار ١٩٦٠، وإلى «اكتشافات فيرن الجديدة» غاليمار ١٩٦٩ م. وليكن اسم جول فيرن مناسبة لنذكر فصلاً، من كتاب «فتوحات ج. فيرن» (مينوي ١٩٤٧)، يحمل عنوان «أوديب - المبعوث» حيث يستكشف ميشال سيريز بتلذذ ظاهر ومهارة لائحة، مع صقل سيادة الفرويدية كنظام تفسيري، ذلك المشهور جداً ميشال ستروكوف لاجل أن يلتقط منه، بطريقة غير مباشرة، حوافز جريمة قتل الوالدين، وحوافز المشهد البدائي والعيون المغقولة، وباختصار أوديب، لكن سيريز يصّر على أن «باستنادها إلى الخرافة، تلك الرواية رؤاسب، وميشال يفرض في الأسطورة» (ص ٥٣) ويستخلص النتائج مستانفا القراءة في دورة أخرى.

(١٢) هذا هو الرصيد - النموذج الذي يسمح بتريتيات في علاقته بأهداف محددة وهذا هو حال الكتاب الصغير لصاحب جوزي - ميشال مورو المنصب على «الأوديب عند فولتير» (مينار ١٩٧٣)، تلك المسرحية التي تبدو بالأخص عند مجابته للنموذج السوفوكلي منحرفة. بمقابلة إسهام فولتير الشاب - الذي كان يعتقد نفسه ابناً لمؤلف الأغاني رومبيرين، لا للاب أروى - بابتكار شخصية فيلوكتيت، يبرز الناقد تعلقاً بالأم التي اختفت ميكراً.

(١٣) بخصوص المنهج الجيوجرافي، نحيل إلى: «من أجل تحليل نفسي للفن والإبداعية» ص ٤٩ - ٦٢.

(١٤) إن النقد الذي يستلهم الجيوجرافيا (..) يرى في الأثر امتداداً لتجارب حياة المؤلف، في حين أن التحليل النفسي يرى فيه علاقة انقطاع هذا مايقوله أ. غرين في كتابه «عين زائدة» ص ٣٢.

(١٥) وفي الحقيقة، ويشهد أن تندرج مثل هذه المؤلفات في الأدب لأنها تصدر عن كاتب، يمكننا أن نضيف حالة الكتابات الهجائية: فالبيرشيستو في «مقالة نسبية نقدية عن ل. ف. سيلين» (مينار ١٩٧١)، يبحث عن مكونات صورة اليهودي في العديد من الآثار.

Bagatelles Pour Massaua و Les beaux drays و L'Ecole les cadnaures

مستعينا بالتراكبات المورونية.

(١٦) نحيل إلى جان ستارويسكي «العلاقة النقدية» ١، السابق الذكر.

(١٧) فيلي زفران في «لويس فوناندين سبيلين» منشورات جامعة بروكسيل ١٩٧٦ م، ص ١٩٤، وتعود أصالة هذا العمل إلى استناده في «علاقات الموضوع» إلى الجهاز المغامي ميلاني

كلاين كما نظمه موريس بوفى (وهنا نحيل إلى «الآثار النفسانية» بايوط ١٩٦٧).

(١٨) جان ريكاناتي - نظرة إجمالية عن التحليل النفسى للفاجر ووجى فايان - بوفى - شاسيل، ١٩٧١، ص ١٢.

(١٩) آلان كوست - البير كامو والكلام الناقص، دراسة نفسانية - بايوط ١٩٧٣، ص ١٨ : ١٩ . إن هذه الدراسة لاكتفى باللجوء إلى مقولة كامو: إنها تنظم، وتعتمد تنظيم المصير الإنسانى - الأدبى فى «دورات» فى داخلها تكون المؤلفات فى جزء كبير منها مقروءة لذاتها.

(٢٠) نحيل إلى «الميثاق الأوتوبيوغرافى» سوى ١٩٧٥ . يقدم هذا الكتاب مثالا جيدا عن قراءة نصية لكتابة أوتوبيوغرافية، وبالضبط مع «الكتاب الأول للاعترافات» ( ص ٨٧ - ١٦٣ ) . ونحيل إلى الفصل الموالى من هذا الكتاب

(٢١) من خلال بيلوغرافية جيدة يمكن أن نتوه بأربعة مؤلفات: مدخل إلى تحليل - نفسى لما لارمى «نوشايل ، لباكونير، ١٩٥٠ ، اللاشعور فى آثار وحياة جان راسين «(كورتى ١٩٥٧) ، من الاستعارات للمحاحة إلى الأسطورة الشخصية، مدخل إلى النقد النفسى «(كورتى ١٩٦٣) ، بولير النهائى «(كورتى ١٩٦٦).

(٢٢) جيرار چينيت فى: «القراءات التحليلية». ضمن (أوجه) سوى ١٩٦٦ م ، ص ١٢٣ - ١٢٨ .

(٢٣) جيفرى للمان فى «بين التحليل النفسى والنقد النفسى» ضمن مجلة - شعرية (الفرنسية) عدد ٣ أكتوبر ١٩٧٠ م ، وبالفصوص انطلاقا من ص ٣٧٢.

(٢٤) من الواضح أننا نحصر نظرتنا الشاملة عن النقد الذى يستلهم التحليل النفسى فى الكتاب الذين يستدعون الفرويدية بطريقة غالبية، إن لم يكن حصريا . ونحن نعرف أن هناك نقاداً معاصرين، مثل: ريم. البريست، وج بلين، وج بكون، وج بولى - قد استعملوا مؤقلا أو دوماً مفاهيم مستقاة من التحليل النفسى. ويملك وج. چينيت وچان رايمون (نحيل إلى - «شعرية الرغبة» - سوى ١٩٧٤) كفاءة يتركها غالبا على هامش أبحاثهم . أما بالنسبة إلى جان ستاروبنسكى الذى يرتبط اسمه على العموم بهؤلاء المشهورين فى الجمع بين الظاهراتية والتحليل النفسى (انظر مواقفه المتباينة فى التحليل النفسى والمعرفة الأدبية فى «العلاقة النقدية، ص ٢٥٧ - ٢٨٥)

(٢٥) هذه المقالات جمعت فى كتاب:

( Microlectures et Pages Paysages ) Coll. (Loetique), Seuil 1979 et 1984.

ومن منظور «التيماتية التحليلية» Thematique analysante وبخصوص بروست يمكن الإشارة إلى دراسة جوان روزاكو : John Rosasco

( Aux sources de la vivonne) Poetique, . 25 Ferrier, 1976



## الفصل السادس

### قراءة النص

« يقوم منهجنا على الملاحظة الواعية للعمليات النفسية غير السوية لدى إنسان آخر، يمكن لنا أن نحرز قوانينها وأن نصوغها. أما الروائي فهو يسلك غير مسلكتنا: إنه يركز انتباهه على لا شعوره نفسه بالذات، ويصيخ السمع لكل قواه المضمرة ويمنحها التعبير الفني، بدل أن يكتبها بالنقد الواعي. فهو يعلم من داخل نفسه ما نعلمه من الآخرين: ما القوانين التي تحكم حياة اللاشعور، لكنه لا يحتاج بتاتا إلى إدراكها بوضوح: فبفضل قوة احتمال ذكائه، تأتي هذه القوانين مدمجة في إبداعاته».

(س. فرويد: الهذيان والأحلام في «غرايفها» لينسن، ص ٢٤٢).

إن نقرأ بواسطة فرويد متنا أدبيا (ولا تهم الأحجام: من المقطع إلى الأثر كله) بعيداً عن المؤلف - يعني بوضعه خارج اللعبة (١) - نشاط يعاكس عاداتنا النقدية ويثير مقاومات مبهمة حتى عند هؤلاء الذين قلما تنتظر منهم، مع أنه هنا يمكن أن يوجد مستقبك أبحاث «التحليل النفسي الأدبي».

إن أندري غرين يؤكد على أن هذا الاحتراس خيال الروابط ما بين المؤلف والأثر (...). مصاحب أغلب الحالات بمطالبة عاطفية لا يمكن إلا نلاحظها (كتابته «مين زائدة»، مينيوى ١٩٦٩، ص ٣٣). لنفهم أنه هنا يوجد ما يشبه سعى مشكوك فيه إلى قتل الأب للخلول محلّه: ما نعرفه أكثر من اللازم، ويعرفه بواله بوف أفضل من أي

أحد أن الناقد كاتب لم يبلغ غايته، فلا هو مخفق ولا هو ربما «مكبوت» لكنه الذي كان يخاف أن «يكتب» (بالمعنى اللازم للعبارة: إن الكاتب «يتخيل» بحرية وهكذا، ودعنا لا شيء»، والناقد عامل ملتزم مربوط إلى حلقة). ومهما يكن، فإن جزءا أكثر فأكثر أهمية من البحث يتوجه نحو طريق التحليل النفسى النصي<sup>(٢)</sup>. ولهذا الأخير نماذج وطموحات ومناهج ومتغيراته (وهذا دليل صحة). وسيقدم نفسه هنا فى آخر هذه النظرة السريعة لأنه النهائى: فهو آخر ما ظهر، ويدفع ببروتوكولات تدخله إلى الحدود القصوى، حتى الاخطار الملازمة لكل خرق طليعى - الاخطار التى بدونها لن تكون هناك أسال. وكل هذا ليس أمراً بديهياً. عندما نفكر بشكل من الأشكال فى الماضى الذى انبثق منه، فإن تضخم البرامج النظرية يندرج باكتساحه وإعطائه مظاهر الإرهاب، ومن جهة أخرى، ولاستمتاعه بمحاسن الموضة، فقد كان الترميق والأبحاث المترددة (ينبغى العمل بسرعة!) غالباً ما تشكل الحصاة الأكثر يومية بالنسبة إليه. وبهذا، إذن، سيكون عسيراً النظر فيه بوضوح كما الكلام عنه بدقة.

#### ١. غراديشا: هى خطوة الراقصة أم خطوة المتعبدة؟

مرة أخرى سنحظى بمسابقة عند فرويد. هما اثنتان، فى الحقيقة. لكننا لن نحفظ من «موسى» ليشال أنج إلا بالدقة التى يبديها المشاهد (المعنى كثير، وهو يعترف بذلك، لأسباب غير جمالية) عند الحكم على المفعول الشامل لما بعد مجهود عضلى لذراع، وتموجات لصية ووضوح أصبع. ويبقى فى قمة أعماله الرائعة «الهديان والأحلام فى «غراديشا» لينسن، رافعا رأسه وأتيا بالجديد لما يقارب السبعين عاماً. إنه النص المرجع بشكل أقل للتيار منه للملاحظة تمرس بفاعلية نادرة والذى لا يخلو من لبس.

هى قصة معروفة لعالم أثار شباب صار مغرماً بتمثال صغير يمثل قدم امرأة على وشك الانطلاق (لكن غراديشا)، يرحل لإتمام بحثه فى بومباى حيث سيفرق فى التيه، وهناك سيتعرف، بعد أن أخذها على أنها شبح، على صديقة الطفولة، الأنسة برتغانغ (لكن: المشببة الجميلة)، التى ستجد وسيلة لعلاجها، بفتح عينيه على

الموضوع الحقيقي لعشقه، يعني هي بالذات... إن هذا الملخص لا يأخذ بعين الاعتبار نسيجا روائيا غنيا جداً، مطرراً بالطوارئ، والشخصيات الثانوية والأحلام، معزوجة أيضاً بخطاب ذي معنى مزدوج يقدم مفتاحه عندما نضع أقدامنا مرة أخرى على أرضية الرغبة المقبولة. إن فرويد يقوم بتحليل نص هو قبلًا إذا صح القول قصة تحليل، بل تحليلين: ذلك الذي تقوده بدقة «نويه» (لتكن: الحية)، وذلك الذي ينبغي أن ينجزه دون أن يعلم ذلك المؤلف، ينسن، هذا كما أن ذلك مؤسس على «حس» عجيب، للعاشقة وللشاعر، وأن يكون هناك إخراج متصل لهذيانه ولحقيقته، فإن هذا هو ما يفتن فرويد، وهذا أيضا هو ما يضايق بعض المعلقين: إن الزوجة جميلة جداً، إن النص، على ما يقال، يتلام بالكثير من الليونة مع هذه القراءة التي لا دليل بخصوص صلاحيتها كنموذج قابل للتصدير إلى مناطق أدبية أخرى. ونضيف: إن هذا القارئ الذي لا يضاهي قد كان له، طبعاً، الفضل في الرؤية الواضحة، لكنه التقط في الأكثر أنموذجاً نظرياً - ميكانيكيات انفعال لا شعوري - يختزل القصة إلى تصوير للحق ولعالجته. تفرّد الحالة ومسير مُختزل: إنهما القيدان الأولان للذات يبدوان فاضحين نفسيهما. بماذا نواجههما، إن لم يكن بهذين السؤالين: وماذا بالضبط لو يسمح كل نص أدبي بأن تلمس فيه نوعاً من الكشف، الكون، وحتى السري، عن اشتغاله نفسه، بما في ذلك اللاشعوري؟ فيم يكون فعل إنتاج علني لسلسلة معني (لها في ذاتها تماسك فريد، مؤثر، ومحيرة، لنعترف له بذلك) تشويها للنص، الذي ينبغي بالتحديد، إذا كان جديراً بهذا الاسم أن يهب لحمته لكثير من شبكات الدلالة؟ إن المشاكل العصابية لنويير هانولد هي فقط مظهر واحد للقصة، فهي تشتمل فضلاً عن ذلك على قصة حب تقليدية وحكاية سفر (ألمانيا - إيطاليا) واستحضارات غريبة جداً، العصور القديمة.. إلخ. وبما أن هذا الشكل، المتفوّق أمامنا دفعة واحدة، المكتشف من طرف فرويد يحدث مفعول رعشة، فلذلك نريده مستثنى من الحوافز الأخرى، ولأنه ينظم هذه الأخيرة بدقة، فإننا ننسى أن هناك تنظيمات أخرى ممكنة.

يستحيل علينا، بسبب هذا الحيز، القيام بملاحظة دقيقة للمنهج الذي يسلكه فرويد

• - غرايفيس، لكن هذه الفجوة قد سُدَّت مقدما: إن سارة كوفمان (فى «أربع روايات تحليلية» غيللى ١٩٧٣، ص ١٠١ - ١٣٤) قد أوضحت بوضوح وبحدة محاسن وعيوب العملية الفرويدية. فبعد أن فحصت مخاطر الملخص أو بالأحرى الملخصات المتتابعة التى عن طريقها تجد نفسها مقدمة فى شبكات سردية تلك العناصر البارزة المستخرجة بالإصغاء الطافى لفرويد، فإنها تبين أن قراءة أكثر تفصيلا، أكثر وفاء لحرف النص، تسمح بتفسير هو أيضا أكثر غنى.

وتطرح هذا السؤال الأساسى بالنسبة إلى إباحثنا:

«ما الذى يسمح باختيار ما سيكون، أو لا يكون، محتفظا به فى الملخص؟ وعندما نلخص، هل نحذف فقط سحر النص»<sup>(٣)</sup>؟

الآن نعود للمحتوى أيضا، ألا نكون قد أنتجنا نصا آخر؟ (ص ١٠٤).

نعود من ذلك إلى هذا: إن الشرح الفرويدى للنص له وظيفة توضيحية فهو يبيع إعادة بناء صحيحة، لأنه يشتغل على غرار تفكيك، لكن إذا كان التقطيع عمليا، فإن الانتقاء يمثل خطرا يصعب تقديره (انظر الأمثلة فى ص ١١٢ - ١١٣). فوق ذلك، فإنه يمكن أن يصير مفسدا تجريد الخطاب من جسده البلاغى عندما تُخضعه تقريبا لأشعة س. وبهذه الصفة فإن استئناف قراءة فرويد من طرف س. كوفمان لا يغير شيئا فى الجوهر (وبذلك يمكن أن نعيد قراءتها هى الأخرى): ومع ذلك فهى تقترح أن النظر الأكثر انتباها للتأثيرات النوعية - أينبغى أن نقول عنها «أدبية» - لا يمكنه إلا أن يجلب الماء لمحاولة التحليل النفسى.

أما أنا فقد حاولت، فى «غرائيف» بالمعنى الحرفى، أن أظهر نظرا أكثر انتباها إلى التأثيرات النوعية - هل ينبغى أن نقول عنها «أدبية» - التى تغرى لاشعور القارئ، وتستنفذه، وتدفعه إلى التدخل.

## ٢ - التدخل فى النص:

سيكون أقل صرامة (هذا المؤلف يعود إلى سنة ١٩٠٧م) وسلامة فى الوقت نفسه التشديد، كما فعلت س. كوفمان، على أن «قراءة فرويد، وهى القابلة للتأويل، قدر ما هى متعددة المعانى (...)، تبقى هنا قراءة هيرمينوطيقية و«ثيماتية» (١٣٤). إن

التفسير يركز أولاً على التلخيص لأجل الاشتغال على الخطوط العريضة للتنظيم الاستيهامي - وإذا شئنا قلنا الكلمات الرئيسية في الجملة، لكنه من بعد أو في نفس الوقت يشتغل بحرف النص، بحرفيته، التي لا يمكن أن تكون بدون معنى - ليس فقط الصفات، لكن الكلمات - المفاتيح، والتركييب، والتقطيع، وصولاً إلى الصواتم والرواسم التي بواسطتها يتحقق في كل واحد منا، في النقطة الحساسة للقاء بين النفس والجسد، تسجيل اللغة.

لنكن في شأن ذلك أكثر وضوحاً: لأجل ألا نسقط في خطأ الهيرمينوطيقا القديمة - التي تنقل، ومن ثم تترجم، وفي النهاية تفك السنن أو تثمن المعادلات الرمزية - فإن التفسير يفترض الكثير من أنواع الأنشطة المرتبطة بدقة بالكثير من أبعاد المجالات.

ويخصيص الحقول، فإن المقياس يمتد من الآثار الكاملة إلى السطر الواحد: ولا يتعلق الأمر هنا بأية مفارقة، إذ يكفي التفكير في المونوستيش Monostiche المشهور لأبولينيير الذي يحمل عنوان المثل:

والخيط الوحيد لأبواق البحرية<sup>(٤)</sup> ET l'unique Cordeau des trompettes marines، مروراً بالمؤلفات المأخوذة على انفراد والمقاطع الملاحظة بالمجهر. إن الأساس هو أن نقيم سياجاً للنص الذي سنقرأه، وألا نجعله يفيض إلى الخارج بل، إذا أمكننا القول، إلى داخله الذي هو قبلاً فيض بفعل الاختراقات اللاشعورية، وأن نعين حدود الفضاء لأجل أن ننجز فيه مسارات، وأن ندرك فيه ترابطات المدلولات وأصداء الدوال (يكون ذلك في النفي أو القلب)، وأن نحصر موضع التيارات السريعة التي يذهبى تجنبها بحمل زورق الإنقاذ لتعطيل الدوار، وباختصار، أن نصفي لأجل أن نتدخل: التفسير Entre - Pr'eter, Inter - Pr'eter سيقول ر. ماجور<sup>(٥)</sup>.

إن المشكل هنا مضاعف. فمن جهة نربط (بخلق روابط غير متوقعة، وعلى أي حال مستحدثة) بين تمثيلات منفصلة ظاهراً، ونجربى مونتاچاً للقيم (بالمعنى

اللساني)، ونرفض التمييز بين نظام التصوري ونظام الإدراكي، ونخلق نزاعاً أو انسجاماً بين الكلمات - الأشياء والأشياء - الكلمات: نعالج النص كعلم نريد أن نستخرج منه التراكمات المضمرّة، مع أننا لا نعلم إلا على سبيل الاستثناء إلى المعاجم الثقافية («الإمبراطور هو الأب» يقول فرويد، أكثر حرصاً مما نظن على الرموز الثقافية. نحيل إلى مؤلفه «تفسير الأحلام»، الفصل السادس). ومن جهة أخرى، وعلى أي حال هكذا يتصرف المحلّل - وقت المعالجة بمبادرة منه أو باقتراح من المحلّل، فإننا نبحث عن الترابطات، ما يأتي لينضاف تلقائياً إلى عنصر مملكت للنظر بفعل طابعه الغريب أو بفعل تفاهته القصوى (من مثل: «سيدة بشوارب كبيرة»/ شخصية «بدون ملامح خاصة»).

كيف ذلك، سيصرخ القراء المحفظون، من يقوم إذن بالترابطات؟ بدون ترابطات تقولون، لا وجود لمعنى، بدون مريض، لا وجود للترابطات: هذا منك إيمان بليد بالشعوذة ليس كذلك: إن الناقد هو الذى يقوم بالترابطات، ولا داعى لفصح الخدعة بما أنه لا وجود لبصيرة علمى لا يتدخل فيه الباحث (من هذا جعل هيزنبرغ قانوناً، يحكم لا الخيال فقط والأشياء المحددة بدقة كما الذرات الفيزيائية، التى تتعلق بكل ما يقبل التكميم). فالناقد يترابط مع ما يكونه كذات، ولهذا فهو لا يخلق الترابطات بطريقة اعتباطية: بل باستيهاماته دون أن يسقط فى التخيل. لأنه يمتلك بعض التقنيات التى تعتبر إلى حد ما قواعد للتوضيح<sup>(٦)</sup> - وهنا سنجد مرة أخرى شارل مورو - ويمكن أن يشغل لحسابه ما يمكن أن نسميه قانون كونية اللاشعورات. وبغضلاً عن ذلك، وهذا ما لا ينبغي أن ننساه، فإن التلذذ الذى نحسه عند استرجاع النص أثناء القراءة لا يتوقف فقط على فك السنن، والتعرف إلى معنى، قدر ما يتوقف على إدراك متميز، لعمل (التكثيف أو التحويل، على سبيل التمثيل)، إنه القول بأن الناقد لا يطمح فقط إلى إعادة دلالة جديدة: إنه يستهدف إعادة تأسيس ذلك الإعداد - ذلك الذى يسميه بوللير «السحر الاستحضارى» ورامبو «خييماء الفعل». وربما ينبغي فى هذا أن نسجل تأخيراً عند القراء - النقّاد بالنسبة إلى القراء المحلّلين الذين يعرفون من زمن بعيد أن أهمية النص - ليست

هذه مجرد ذريعة منهم للملاحظة - تكمن في الصيرورة في تسلسل النص، والأدباء، ويوجد هنا ما نقر به بالحق لهؤلاء الذين يتهمونهم بأنهم «يسطعون» النجاح الجمالي، لا يتطلعون أغلب الأحيان إلا إلى إيجاد وتوفير حل لما يكونونه في أحجية.

صحيح (وللاسف) أن بعض الهواة يرون في التحليل النفسي قبل كل شيء جرأاً من الرموز: فكل شيء أسطواني يبدو لهم قضيباً (وإلا فالوسا!) وكل شيء مقعر فهو ثدى الأم، ويحصل التردد أمام القبة الرخوة التي يذللهم ازدواجها المتناقض؛ إننا لا نقوم بتحليل نفسى مختزل للنص إلا لأن لنا معرفة مختزلة عن التحليل النفسى. لكن ضعف القراء لا يحتاج إلى دليل، إلا إذا كان من أجل فضع عدم الاختصاص: إن الاختلاف الحقيقى لا يحصل بين أحسن وأسوأ فكأكى الشفرات، بل بين أولئك الذين يستعملون النص لفائدة النظرية وأولئك الذين يستعملون النظرية لفائدة النص.

انكتفى بهذا الاعتراف الذى يمهد لقراءة " La Marquise d'o " :

«لا شيء يبيع للمحلل النفسى الالتزام بمثل هذا المنهج، غير أنه يقسم على قرائه اللذة التى استطاع أن يخبرها عندما يكتب على هامش نص ستكون صياغته خاصة به»(٧).

أم نكتفى بهاتين الجملتين اللتين توطران تقاطعا طريفا بين «الغريب» و«السقوط» (وهما روايتان لألبير كامو):

«من هجره إلى قرامته ينتظر كل واحد شيئا ما، أكثر من هذا، فهو عندئذ يملك نظرية توجه انتظاره، سواء أكان واعيا أم لا (...) أن يتمكن كاتب من وضع تشخيص دقيق ومضبوط بذلك الشكل لمرض الفرد الأوربى أمر يبين مدى عبقرية كامو»(٨).

إن «الكتابة على الهامش» تكون كاشفة، مثل السعى إلى «صياغة» بصفة شخصية، مثل العزم على تصوير نوع من الرجال فى عصر معين: يقترح ج.

حسون ومسعود خان على القارئ، الجاهل مسارات غير منتظرة قدر ما هي مثيرة، في حين أنهما يتبعان بكل شفافية خطاً غريباً عن الاهتمامات المسماة أدبية. والنموذج المقبول مسبقاً من هذا النوع، هو بلا شك ذلك الذى قدمه چاك لا كان فى «محاضرة عن الرسالة المسروقة»، التى تفتتح بشكل رمزى مؤلفه «كتابات». وهو افتتاح ذو دلالة بما أن دورة الرسالة المشهورة من الملكة (ونحن لا نعرف من أين انتها) إلى الوزير، ثم إلى دويان، تسمح بتحليل جوهري: هو تحليل تداول «الدال» كمكون للذات. القراءة هي جد «موجهة من طرف نظرية توجهها»، سيقول مسعود خان، لأجل توضيح المواقف الذهبية المجردة قدر ما هي محددة، لكن فى الطريق، مع المساهمة فى الاستدلال، يكون عدد وافر من الجزئيات خاضعا للنظر بمهارة باهرة. وهذا أمر لا يثير الدهشة مادام من قبل هارنى ثقافة عالية وأستاذ سيسجل بطيبة خاطر على الواجهة المزخرفة لمدرسة باريس الفرويدية تلك الحكمة السقراطية المكتملة كما يجب: «لا أحد يدخل هذا المكان إذا لم يكن مهندساً أو أديباً».

### ٣- من الترابطات «إلى التراكبات» (مورون ٢):

فى جزئها الأول بأكمله، تقدم القراءة اللاكانية للرسالة المسروقة بسهولة نموذجاً (٩) للتدخل الفعّال للمسارات المنتجة للمعنى، ومع ذلك فهى لا تجعل من نفسها نموذجاً مخصصاً للنقاد. وهذا أمر سار، لأنه لا شيء ملتبس مثل نموذج للأشياء، حسناً كان أو سيئاً. لنبين أولاً خاصية حكاية إدغار پو فى كونها تحقيقاً تحصل فيه الكثير من التماثلات بين عمل المخبر وعمل المحلل، وهذه الخاصية نفسها ستحذرنا من محاولة انتحال بلا تبصر للفك اللاكانى. ونلاحظ من بعد أننا نمتلك، فى حقل مجاور، نوعاً من النموذج التناظرى: إنها أعمال فيليب لوجون عن ميشال ليريس (١٠)، وخاصية هذه الأعمال مكررة لكون النصوص المدروسة ليست فقط أوتويوغرافية، بل هي صادرة عن كاتب أهتم كثيراً بالتحليل النفسى، لأنه أنجز تحليله الخاص ولأن مهنته كعالم بالسلالة جعلته يتأثر بخطاب الآخر. إن ليريس قد سجل ودون كتابة أحلامه، وأفضى إلى الجمهور بعينات من



التراپطات الحرة فى شكل معجم (وبالخصوص المؤلف الذى یشیر عنوانه إلى طريقة الجنس التصحيفى التقریبى Glossairey j'y serre mes glases (١١)، ولم يكفَ عن تأليف حكايات مجزأة عن حياته من خلالها يقدم العمل الشعرى للغة خيوطا موجهة وقوية بخلاف أية كرونولوجيا. إنه الوضع جديد، إذن، بالنسبة إلى ما تجده عادة فى الأدب. وهذا لا يمنع من أن عمل العرض والقراءة على ضوء مزعج، والتقاطع وإعادة التقاطع المنجز من طرف ف. لوجون هو من أخصب الأعمال التى قدمت فى السنوات الأخيرة من طرف ناقد. وعرضيا، يبدو واضحا هنا أن النصوص الصادرة عن كاتب له بكيفية مباشرة صلة بنظام التحليل النفسى لا يمكن التقرب منها بدون إشراك كفاءة موازية، تماما كما لا ينبغي أن نقرأ رائعة چويس «بقطة فينغان» أو اشعار إزرا باوند إذا كنا لا نعرف إلا اللغة الانجليزية. وما سينتج عن هذا الأمر فى المستقبل أن الاختصاصيين فى الأدب سيكونون مكرهين على اكتساب تكوين المحللين.

إن عمل لوجون، علاوة على جودته الخاصة، لا يكون على تمام الإقناع بالإملاء استفاد من خزان التراپطات المعجمية والوقائعية فى نفس الوقت، وهو القاموس نفسه الذى استطاع ليريس استثماره وهو يقود تحليله الخاص، والذى له فضل إضافى فى أن يوفر فى الوقت نفسه الصياغة الأدبية والصياغة اللاشعورية، وهما غير قابلين للانفصال. إن وضع الناقد بعيد عن أن يكون على الدوام بمثل هذا الارتياح، هذا أمر نحذره. وهناك مصادر أخرى تعرض نفسها لإخفاء عوزنا. وتستحق حالتان خاصتان (وقد سبق ذكرهما) أن نستحضرهما. الأولى أظهرت إمكاناتها، هى حالة الأحلام الأدبية، التى اهتمت بها مثلا مارت روبير بصدد فلوبيير (فى كتابها «رواية الأصول وأصول الرواية»، غراسى ١٩٧٢، غاليمار ١٩٧٧م) والآن بوزانسون بصدد الرواية الروسية (فى دراسته: «قصة وتجربة الأنا» فلا ماريون ١٩٧١)، وأوكتاف مانونى بخصوص حلم بولدير المحلل من طرف ميشال بوتور (١. مانونى فى: «مفاتيح للمتخيل أو المشهد الآخر»، سوى ١٩٦٩م - ص ٢٦٣ - ٢٧٤) (١٢). والأخرى، هى التى لم يتحدث عنها المحللون النفسيون (والسبب المادة

الخام غير مألوفة لديهم)، ولكن من الممكن أن تبدو فعالة لإسنادها النص إلى تاريخه الداخلي الخاص: تاريخ المسودات (١٣)

وفيما يخص الأغلبية الكبرى من النصوص الأدبية، وكيفما كان جنسها، فإن منهج التراكبات، الذي ابتكره ووضحه شارل مورين، هو الذي ينبغي الاستناد إليه قبل أي شيء. لقد سبق أن حذونا حذو جيفري ميلمان في مقاله بمجلة «شعرية» الفرنسية (عدد ٣ - ١٩٧٠ م). سعيًا إلى إبعاد الحضور للملاح للكتاب، فلنحذو الآن أيضًا حذو هذا الناقد الأمريكي في وصفه هذه الميكانيكية على الوجه الأكمل. إن مورين، إذن، يلتقط في أكثر قصائد مالارمى كما في تراچيديايات راسين «شبكة من الصور الثابتة» والحالات النفسية التي تبدو كأنها «تتكرر من قصيدة إلى قصيدة، وتخترق كالقطرى المنطق «الثرى» للمؤلفات (ص٣٧٢)، وعلاوة على ذلك، فهو يصرح بأن «كل صورة بلاغية تكون واعية، والفكر الذي يعقدها يكون كذلك بشكل أقل بكثير» (المرجع نفسه، ص ٣٧٤). وميلمان يقرب هذه «النقط الملحاحة الثابتة» من نقاط التقاطع عند فرويد، التي تنتظم حولها الصياغة القانونية، مع الإشارة إلى أنه بفضل الشبكة (الترابعية) «لا يتم القفز إلى الضمعي عن طريق الترجمة الرمزية، بل عن طريق التحويل على طول سطح الكتابات (ص٣٧٥). فالناقد النفسي «من مثل دوپان (أو فرويد)، يبدو كأنه يقوم باكتشافاته مركزاً انتباهه على منطقة لا تفكر حتى في مجرد النظر إليها: لا على النصوص، بل على اللعبة الغريبة للترنيمات التي تنشأ بين مختلف المتواليات النصية» (ص٣٧٧). ويختص هذه الصيغ ليس هناك من مأخذ.

غير أنه يمكن منحها حمولة أكثر اتساعاً. فالتراكبات تسمح، وهي بين القاصائد أو بين المسرحيات، بإعادة بناء الصلة، و«المنطق» اللاشعوريين اللذين يوضحان الوحدات لبعضها البعض - الاستعارات أو الأدوار، وقيمة المعنى لا تكمن في هذه الوحدات المأخوذة بانفصال، فهي تنشأ عن وجهة نظر تتأني بتطابق الصفيحات التي تعكس في كل لحظة أثر الدلالة. وهذا هو التنظيم (المرن بطبيعة الحال) الذي نكتشفه عن طريق الوحدات الموضوعية الثابتة، والذي يبقى مستقلاً عما يريد التركيب

السطحي أن يقوله مباشرة، هنا والآن: مهما تنوعت شخصوهم، فإن أرميون وأغربين وفيدرا شخص تدير نفس الصراع. وهذا نجد المنهج الأولى في رفض المعنى الظاهر للعيان، لأجل الكشف عن الترابط الخفي. ونحن نمثل متغيرين: جدول الخطابات، والصنف الذي تنتمي إليه الظواهر المتواترة، ومن ثم تتحرك مختلف الألعاب. ومورون يعمل في إطار الآثار الكاملة: فهو يقابل بين («يراكب») المؤلفات، وهي نفسها بأبعاد متغيرة، لكن ما ينجزه بين ثلاث سونيتات أو بين ثمانى تراجيديات، يمكن القيام به بل ينبغي القيام به بين اللحظات الدرامية أو بين أوصاف نفس المحكى (ولو كان بطول رواية «البحث عن الزمن الضائع» أو بطول حكاية من أربع صفحات)، بين جمل مشهد أو حلقة، بين مقاطع شعرية وأبيات قصيدة.

وفي الواقع، ألا يمكن لصدى القوافي، هذا الاصطدام المبهم بين مدلولات متنافرة ظاهراً الذي تحدثه قرابة المقاطع المتكررة، أن يكون قبلاً نواة شبكة؟ هي حالة بينية طبعاً. لكنها من نفس النظام، الذي ألفنا مقابلته عندما نقرأ الشعر. وما الذي نواكب؟ الصور البلاغية، الجوانب السيكلوجية، الأشكال الفضائية، متتاليات من التحولات الواقعة أو المسرودة (الحبكة)، وما علمى بذلك؟ إن القيم المشار إليها تتحقق بإدماجها أمام عين منتبهة - تلك العين التي «تصنى» - في كتل استيهامية فيها سيكون ممكناً أن نعزل عن طريق التصفية نواة لاشعورية. هذا ما قيل، لكنه لا يكتفى: فبعمله في إطار العمليات الأولية، يعالج اللاشعور الكلمات على أنها أشياء، ويدخلها قسراً إلى إطارها المادى (الأصوات، الخطوط) قبل أن يستعملها كموضوعات ثقافية (مفردة ومعقدة)، من الملائم، إذن، مراقبة المدلولية. وهل سنقوم أيضاً بتراكب أسماء الاعلام (وهي خالية مبدئياً من المعنى)، وتكرارات الفونيمات (الجناسات الاستهلالية - الحاكيات - الضعيفة) وآثار الطباعة (حروف بارزة، حروف مائلة، بياضات) دون أن ننسى البعد التركيبي للدال: إن الاقتران التضميني والتبعية يخضعان لإيقاعات متميزة ويخلقان روابط ذات حدة مختلفة، وأزمة وأصوات الفعل تتسخر بالوان متغيرة، وحروف التعجب تحاول على الانفعالات، وحتى نفس القارئ، يأتى مستثمراً في تقطيع النص.

#### ٤ - إنجازات وتصورات:

كل هذا نجده مطبقا بفرنسا في الكتب والمقالات الحديثة، التي ينبغي أن نسجل وننأسف على عددها المحدود: إن ضرورة امتلاك كفاءة مزدوجة أمر يحقق انتقاءً سيئاً، ودون أن يتعلق الأمر بإنشاء قائمة للفائزين، هذه بعض الأسماء التي يبدو أن لها دلالة (المرجعيات المذكورة في البيبليوغرافيا في آخر الكتاب بعد الخاتمة). وهنا يفرض هذا التحديد نفسه مقدماً: بين كل الذين يعملون إذن في غياب المؤلف (١٤)، لا توجد أية روابط أخرى إلا الشخصية والمتفرقة، فلا «مدرسة» ولا مجلة متخصصة. بل كانوا ولا يزالون منعزلين أي أنهم جنود غير نظاميين، ينقصهم التكوين المتجانس، وهم بدون مفترضات نظرية مشتركة، فكل واحد منهم يعيد ابتكار منهجه، وأحياناً في كل مناسبة، الأمر الذي يسمح بفيض فوضوي ملائم للإبتكار لكنه أقل قدرة على إحداث حساسيات. وما ينقص أكثر، في الحقيقة، هو المقترحات النظرية والبرامج المنهجية المطابقة. ولدينا إحساس بوجود فجوة بين جسارة التفسيرات أو القراءات وتواضع التصورات.

بيد أنه إذا كان لا بد من ذكر نقاد مشهورين، فلنتعرف بأن شهرتهم قد تأسست في مكان آخر: فريولان بارت، مثلاً، الذي نهض باتجاهات نظر «قبل - موروئية في مؤلفه «ميشلي بنفسه» (سوى ١٩٥٤) - وهو يبحث كما يقول عن «الافكار القهرية»، وفي مؤلفه «عن راسين» (سوى، ١٩٦٣) سيعتبر بطريقة وأعدة عن موروين بهذا التصريح الجريء في ذلك الوقت: «إن التحليل المقدم هنا لا يخص إطلاقاً راسين، بل البطل الراسيني فقط: إنه يتجنب الاستدلال من الأثر إلى المؤلف ومن المؤلف إلى الأثر» (ص٩)، بعد ذلك بدأ يشق لنفسه شيئاً فشيئاً طريقاً آخر. ففي قراءته المقتنة لقصة سارازين (في مؤلفه: س/ ز، سوى ١٩٧٠)، لن تساهم المفاهيم التحليلية إلا مساهمة تكميلية، موزعة بين «الشفرات التأويلية» و«الشفرات الرمزية». إنه يستدعي القاموس اللاكاني لكي يطوِّعه، ويجمِّده في لغة وأصفاة، وفي النهاية، يبدو اللاشعور كأنه فقد في نظره كل قدرة على قلب النظام لصالح استيقا المتخيل (في مؤلفه: رولان بارت بقلم رولان بارت، سوى ١٩٧٥). ويبقى أن

بارت كان من الأولين، وفي المستوى الأول، الذين تكلموا اللغة النفسانية «كأنها لغة طبيعية»، وكأنه ليس بوسع الناقد، ذلك الإنسان الأمين، أن يتجاهل هذه اللغة في هذا الثلث الأخير من القرن العشرين.

أما مسار سيرج دوبروفسكي فقد كان نوعاً ما معكوساً: لقد جاء من مكان آخر (من الوجودية السارتريّة) لينتسب إلى التحليل النفسي، وبقد كبير من التشدد. إن الكتاب الرئيسي الذي خصصه لدراسة «الكتابة والاستيهام عند بروس» (هذا هو العنوان الفرعي لكتابه: «La Place de la Madeleine» دار ميركورد وفرانس، ١٩٧٤) يريد أن يكون - وهو كذلك - «بحثاً نفسانياً لتجربة لاملدين: «أضيف على الفور: للنص. وأترك للآخرين بروس وشذوذه الجنسي في سلة المهملات. وكما فعل فرويد أمام غرايكا لينسن، فنحن أمام كتاب، ولا شيء غيره. وهذا كافٍ بإسهاب» (ص ٢١). إن هذه القراءة تعمل (تفلى وتتقدم)، وتنصب على «أدبية الدليل» لإسنادها إلى الرغبة، وترهف السمع إلى الاستيهامات لأجل إدراجها في «عصاب»، وتدعو النقد النفساني إلى أن يصير «شعرية اللاشعور».

يقودنا بروس ثانية بشكل ما، وهو ذو الأثر العظيم الذي قام بالضبط بإخراج كتابة أثر عظيم، إلى مشروع أوتوبوغرافى، ولهذا لن نعود إلى روسو: إن جان ستاروبنسكى وفيليب لوجون (١٥) يعتبران من هؤلاء النقاد الذين يعبرون، كما رأينا ذلك، «بكل تلقائية» بلغة فريد، ولو أنهم متعددو اللغات. وعندما نترك جانباً هذا الخطاب الأدبى الخاص عن «اعترافات» روسو حيث يحيل محفل التلفظ صراحة إلى الكاتب، فإننا سنصادف أعمالاً من أنواع جد متنوعة. هناك دراسة المتواليات الروائية: جان بيم «الفرسان الثلاثة»، وريشارد دوران - يوكيل لـ «ملابس السوداء» لبول فيشال، وهناك دراسة حافز في اثر ما: جان بلمان - نويل عن «أشجار البرتقال» في «شترية بارم»، وميشال - فرانسوا بيميت عن «أمرأة - الحجر» عند لودفيج تاك، وهناك دراسة القصيدة: جان بيم لقصيدة بودلير، وايف كوهين لقصيدة هوجو وميشو، وهناك دراسة الجنس: جان بلمان - نويل لحكايات جول فيرن وتيو فيل غوتى، وهناك قراءات للروايات: جان بيير كورنيل لجان لوران،

ونوامى شور وأندرى تارج لموياسان.. أخيراً، ونشير إليه بسبب دقة اهتماماته المنهجية، نذكر مارسيل مارينى لمقالاته التى خصصها لـ«شياطين» و«الكولونيل شابير».

لا يتعلق الأمر هنا إلا بمسار تمثيلى، لبعض الأعلام الذين أبرزوا الثغرات (المسرح؟ المحاولات؟ النصوص السابقة على القرنين ١٩..٢٠ إلخ). ولهذا لا يمكن أن نقف بأحسن شكل إلا عند مقال منشور مؤخراً من طرف الروائى والناقد برنار بانكرو فى عدد «Du secret» من المجلة الجديدة للتحليل النفسى (العدد ١٤ - ١٩٧٦م) وأعيد نشره فى كتاب: «Comme un chemin en automne» غاليمار ١٩٧٩م). وموضوعه الصورة فى سجناء هنرى جيمس ويحمل كعنوان ذلك الحرف الإغريقى المكتوب بشكل بارز «هـ». وهذه خطوطه العريضة اعتماداً على هذه الاستشهادات:

«هناك انحراف خاص بالحكى. وأشك شخصياً فى أنه كان يوماً بإمكان أية رواية (....) أن تكون «مبرمجة» مسبقاً، من ألفها إلى يائها، من طرف مؤلفها. وأشك فى ألا تكون كتابة «قصة» هى أيضاً قصة الذى يكتبها، أنها لا تشكل إلا مغامرة بطرقاتها» (ص ٢٥١).

«لن أعرف ما أريد قوله إلا بعد فوات الأوان (....) أكتشف، وأنا أكتب، ما أعرفه قبلاً (.....) فالعملية تنجح فقط وإذا فقط (...) لم أستطع قول أى شيء آخر غير الذى قلته، وإذا كان ما قلته هو بالضبط ما أردت قوله، مع انى أجعله (....) إن هذه الحركة المزدوجة للخطية (الاكتشاف) والتدوير (الاستكشاف) يمكن أن تتقدم فى شكل «أوميفاء» بخط بارز. فالخطان الأفقيان يعينان الخطى (من الألف إلى الياء). والخط الذى يشكّلانه هو تقريباً متصل. ومع ذلك، من هذا إلى ذاك، توجد قطعة (....) وعلامة الدائرى، التقوس الذى يشخص الدورة التى من خلالها يصل المحكى، منطلقاً من الاكتشاف، منتهياً إلى تكرار بدايته الخاصة، إلى الانغراس فى مكانه» (ص ٢٥٢). إن المعنى السرى للأثر «لا يشكل عمقا ينفصل عنه المحكى، ولا لحمة تضمن تماسكه الداخلى، كما أنه ليس بتاتا مجموعة الدلالات (المستخرجة بمختلف

القراءات النقدية) إنه إذا أمكننا القول، نقوِّسها الذي به تشكل وتعيّن نظاما: نقوس الأوميغا. ولهذا تكون كل محاولة لتسميته مشروعة وغير مجدية في نفس الوقت، (ص ٢٥٥).

وفضلا عن ذلك، فالكاتب، وهو ضحية الوهم يعبر عنه، «قد يتصور أنه يفضى لنا بالأسرار، بسرهِ (...) والنتيجة لن تكون أبداً اعترافاً يمكن قراءته من خلال تنميقات ومواريات النص، ولهذا السبب فإنه داخل الأثر لم يعد الكاتب هو الذى يتكلم، إنه، نوعاً ما، النص نفسه - هذا النص، منفلقاً على نفسه، يبعد الكاتب (...) . فكما أن الحلم هو، حسب فرويد، حارس النوم، يمكننا القول إن النص هو حارس الاستيهام، وأنه يضمه، ويلحقه به ويستعمله لكى يجعل منه جوهره الخاص، فاصلا إياه بهذا عن حياة المؤلف.

ومن هنا، فإن النقد النفساني لا حظوظ له فى الوصول إلى موضوعه الحقيقى إلا إذا انطلق من فرضية لا شعور النص (...)» (٢٥٧).

عندما نُخضع للتأمل هذه الملامح التى تخص تحليلاً هو فى نظرى «جوهري»، (والذى، وإن وضّحناه جيداً، لم تعمل المائة صفحة السابقة إلا على شرحه قبل الأوان)، فإننا سنقف هنا، عند العبارة الجهرية، وربما التدشينية، لاشعور النص» (١٦).

منذ أواسط الثمانينيات، حاولت تمديد هذا المنهج بالارتكان، بنظام، إلى فكرتين: أولاً، سيكون الأخذ بعين الاعتبار إسهامات تداولية الخطاب أكثر حكمة من الأخذ بإحراجات لسانيات الدليل، لأن ذلك سيسمح بالتعرف على أهمية التلطف (وخاصة قلوب «المتلفّظ إليه» الذى يتسلم الملفوظات). ومن بعد، ينبغي على كل ناقد أن يجد لنفسه كتابة حقيقية، أن يجد أسلوبه: يجب على هذا القارئ الذى يسبح فى النص لأجل الإصفاء إلى عمل لا شعورى، عندما يأخذ القلم ليتوجه إلى الجمهور أن يكتشف فى نفسه الوسائل (التواطؤ، اللعب، الفكاهة...) لإعادة إلقاء هذا العمل فى لا شعور قرائه الخاصين. وهذا المجهود هو ثمن - الاعتمال - ينبغي دفعه لا فقط من أجل أن يدفع الأثر إلى أن يهذى بل لأن، إذا أردنا، يبقى النص يهذى.

## هوامش الفصل السادس:

(١) - ينبغي أن يُفهم قُصدنا: نحن لا ننكر أهميته (وبالأحرى وجوده)، ولا يتعلق الأمر بالقراءة بدوره: ١ - إنه موجود دائماً ومسبقاً ضمن «الرحم الانفعالي» (غرين) الذي تنشط القراءة في حضنه، سواء أرينا ذلك أو لم نره. ٢ - ومن الصعب عملياً بالنسبة إلى هذا القارئ، المحترف الذي هو الناقد أن يتجاهله، وأن يتصرف كأنه لا يعرف عنه (أي شيئاً). بل يتعلق الأمر، ما أمكن ذلك ومنهجياً بـ «نسيانه» ساهرين على الأبعاد، تماماً كالمكبوت اللاشعوري، فالأمر يتعلق بإنكاره كموضوع رؤية (حضور، أو روح، أو أخ - أب - ابن... إلخ).

(٢) - مازالت تنقله التسمية الملائمة: «القراءة النفسية»؟ «القراءة التحليلية»؟ «التحليل النصي»؟

ومذ أعوام اعتمدت أنا بالذات مصطلح «التحليل النصي» (أحيل إلى كتابي - ما بين السطور ١٩٨٨ -

(٣) - الأمر الذي يؤدى، بالاستغناء مؤقتاً عن «الشكل الجميل»، إلى تجريد الخطاب من مكانة اللذة، أثر الإغراء الذي بفضلها يحول الفنان الانتباه الواعي بعيداً عن الإفرازات حيث تبرز الرغبة المكبوتة.

(٤) - لننسلُ بمنحه بعض الهوامش أو الأصدا: شاعر - بيت شعري وحيد - آلة موسيقية بوتر واحد، أصدا:

Cor d'eau / cprys d'eau, trompes demer (coquilloge loruiss auts de ressac) / trompes (de fallope) de m'ere, cordon ombilial, naissance.. marines, amnios / venus sortant des eaux, etc

(٥) - رونى ماجور - الحلم بالآخر - أوبى موتيتنى - ١٩٧٧م.

(٦) - الأمر الذي يدفع كذلك إلى القول - وقد تحدثنا عند ذلك عن ضرورة التكوين التحليلي من أجل التفسير - بأن الناقد هو هذا القارئ، الذي يزعم (علانية وبكل صراحة) أنه «عادي» في إطار جمهور معين، والذي يتباهى باستلاكه ردود أفعاله نموذجية بالنسبة إلى معدل قرائه الخاصين..

(٧) - جاك حسون في، اختلاف التحليل النفسي لثيمة سلالية: - ه فون كليست، ضمن - Ro mantis - عدد ٨ نوفمبر ١٩٧٤، ص - ٥٤.

(٨) - م. مسعود و. ر. خان في «من العجز إلى الانتحار»، المجلة الجديدة للتحليل النفسي - غاليمار، عدد ١٩٧٥ - ١١، ص ١٥٥ - ١٨٠

(٩) - يمكن البحث عن قراءة نموذجية أخرى، رغم أن الأمر لا يتعلق تماماً بنص أدبي (لكن يالها



من خصوصية شعرية) مراعاة لإلحاحه على «الحرف» - الذي يعنى فى مفهومه اللسانى الظاهر ذلك الدال الصوتى - الخطى - فى «Reve 'a la licorve» الذى قام سيرج لوكير بتحليله فى كتابه «التحليل النفسى» سوى ١٩٨٧، وأعيد طبعه سنة ١٩٧٥، ص ٩٧ - ١١٧

(١٠) - نحيل إلى «قراءة ليريس»، كلانكسيك ١٩٧٥م. وإلى «الميثاق الأوتويوغرافى السابق الذكر، ص ٢٤ - ٣٠٧، ودأنا أيضا» سلسلة «شعرية» سوى ١٩٨٦، ص ١٦٤ - ١٨٠. وحول لتريس هناك مسبقا دراسة لأحد المحللين: جان بايتست بونتاليس فى كتابه «بعد فرويد» جولييار ١٩٦٥، ص ٣٠٠ - ٣٢٤ وقد غيّرت وجهة هذا النوع من القراءة فى «بيوغرافيات الرغبة»، سلسلة «كتابة» منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٨ م.

(١١) - Ne citons que deux gloses, ici obligé'es: <<p'etre - perp'etuel pet de reptil>> et - (١١) <<psychanalyse - lapins canulise' ou moyen d'un canapé - lit.>>

(١٢) - جان بلمان - نويل. «التحليل النفسى لحلم سوان؟» مجلة - شعرية عدد ٨، ديسمبر ١٩٧١م. ويظهر فى كتابه. «نحو لا شعور النص»، سلسلة «كتابة» منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٧٩، ص ٢٩ - ٦٣.

(١٣) - جان بلمان - نويل: «النص ما قبل النص»، لاروس، ١٩٧٢، ص ١١٤ - ١٢٠، وقراءة نفسانية لوسمق قصائد: صيف بول فاليرى» فى كتاب «دراسات فى النقد التكويني» فلمازيرون، ١٩٧٩ ص ١٠٣ - ١٤٩، وكذلك عدد ٥٢ من مجلة «الأدب» الفرنسية، ديسمبر ١٩٨٣م.

(١٤) - نصير هنا، مراعاة لنوعيته، إلى العمل ذى الطابع الهجين الذى يلفت النظر فى محتاجه نفسه، ومن قصد: أندرى غرين وهو يدرس عمل - بوشكين «La dame de Pique» (لجلة الجديدة للتحليل النفسى، عدد ٤، ١٩٧١) كان يستهدف أولا، من خلال عنوان داخل «دروس النص»، قراءة المحكى قراءة جدّ ملائمة، ثم يشروع - «من نص لآخر» - فى بحث لمواجهة النتائج المحصل عليها مع الرواية العائلية للكاتب الروسى. ولكل قارئ، أن يجنى الرحيق من المكان الذى يناسبه.

(١٥) - نصيف مقالين لـ: ف. لوجون، أحدهما سابق والآخر لاحق لدميثاق الأوتويوغرافى: هناك مقال عن بروست «الكتابة والجنس» فى مجلة أوروبا «فبراير» مارس ١٩٧١، ومقال عن روسو «المنشقة المكسرة» مجلة «شعرية» - عدد ٢٥، فبراير ١٩٧٦م.

(١٦) - يعبر ب. بانكو للمحلل أندرى غرين هذه الصيغة المقترحة فى «الصورة داخل السجادة (القرين والغائب - مجلة «نقد» (عدد ٣١٢ مايو ١٩٧٣، ص ٤٠٤)، والأمر الذى له دلالة هو أن نفس العبارة يتم تطويرها فى نفس المرحلة من طرف الناقد (جان بلمان - نويل فى «النص ما

قبل النص، ص ١٢٠): فهذا الميلاد المزيج - مختلف الاقتراح - يبرز ضرورة الوصول إلى هنا في هذه اللحظة أو تلك. ومن الواجب كذلك وبالأخص، التفكير من الآن في الانطلاق والاستمرار.... وهذا ما حاولته، وقد صار مفهوما، في «نحو لاشعور النص»، وبالتحديد الفكرة، في ملاحظات المنهجية في كُتبي «ضرائشا بالمعنى الصرفي»، «الحكايات واستيهاماتها»، «ما بين السطور».

## خاتمة

لكن لنوقف شرحنا، وإلا لجازفنا بأن ننسى ان هانولد

وغراديقًا ما هما -إلا من خلق روائى،

(آخر جملة لفرويد فى «الهذيان والأحلام، فى غراديقًا - لينسن).

كيف نختم، مادام الأمر يعنى أن نعين توقفنا داخل سير متواصل، فى درب يبدو أننا أتينا بالضبط على عبور ممر منه شائك؟ سنقوم بتبين الوضع بكثير من اليقين فى السنوات أو العقود القادمة. وبالنسبة إلى أهمية وصدى المشكل الذى أثرناه، فإن طول البيبلوغرافيا سيعبر عنهما بشكل أطول من أى ملخص. ما يمكن أن نقوم به الآن هو أن نعود شيئًا ما إلى الوراء بإعادة وضع موضوع وصفنا فى سياق واسع.

ينبغى أولاً التذكير بأن هذه النظرية الشاملة قد لعبت قصدا لعبة النفسانى والأدبى برفعهما إلى منزلة المسلمات، ومعالجتهما كظواهر ثقافية محددة ومستقلة بذاتها تملك قيمة لا تقبل الجدل. وهذا يقودنا إلى القول بأننا قمنا على الوجه الصحيح بنوع من المأسسة النظرية - التى تبدو ضرورتها فرضية للعمل.

لقد قمنا، إذن، بتحديد التحليل النفسى، واعتبرناه، فى اتجاه قريب جداً من فرويد والفرويديين الجدد، مجهوداً يسعى، داخل تصور مادى، إلى خلق مطابقة وتمفصل بين نظرية اللاشعور، ونظرية الجنسية، ونظرية الذات المتكلمة (والكاتبة). لقد كان اختابارا. ونحن نعلم بوجود مواقف مختلفة بهذا الصدد - علم نفس الأعماق (يونج) يستأصل الرغبة الجنسية، وعلى منحدر آخر يسعى التحليل السكيزوفرنى (دولوز وكأتارى) إلى إزالة نواة الذات، ولا يتعلق الأمر هنا بـ «متغيرات» التحليل النفسى، بل بتصورات أخرى عن الواقع اللاشعورى، وأن يكون ممكنا مقارنة الأدب من خلال وجهات نظرهم الخاصة أمر لا شك فيه: يكفى أن يتحقق هذا على أسس واضحة، وبطريقة خالية من اللبس. إن موضوع الأرتوذكسية يصير مشكلاً باطلا

من اللحظة التي نضع فيها التحديدات مع استحضار الأسماء. هكذا: إن التحليل النفسي، هو تيار فرويد وأولئك الذين، وهم متمسكون بمبادئه، ينتسبون إليه. ويمكن «لفرويديين» أن يتلاعنا فيما بينهم، ولناقشاتهم وأحيانا لنزاعاتهم جوانب إيجابية وخصبة. وهنا أيضا قمنا باختيار، في اتجاه الدقة اللاكائية، وبحذر، ولا ينبغي أن ينشغلوا بأولئك الذين ينطلقون من فكرة أخرى عن اللاشعور، «النموذج المثالي» أو «الآلي»، ولا أن ينقادوا إلى الاختلاط بهم.

إذا كنا قد حددنا بكل صرامة تيارنا النفساني، فإننا لم نحدد إطلاقاً مفهوم الأدب. وهذا لا يمنع أن ممارستنا تنتسب إلى إيديولوجية معينة، لسبب هو أنها تعزل قسماً من اللغة، متكلماً أو مكتوباً، بعيداً عن السلطة العامة للكلام، وللمكتابة، والتي ليست «عامّة»، كما نعتقد. إننا نزعم أن «الأدبي» يوجد بالبداية والضرورة التاريخية، بنفس بداية جغرافية أو تشريح إنسانيين. لا شيء أقل إقناعاً، نعرف ذلك جيداً. ولا يتعلق الأمر ببساطة بالقيام فقط بإشارة إلى النتائج السياسية وإلى الشروط الاقتصادية لخبرة تحليلية في مجتمعنا (الغربي، بل الفرنسي). إن الأمر يتعلق باستحضار مجال أوسع للتفكير - حيث يمكن للسيمياء التحليلية (جوليا كريستيفا) أن تصلح راية للتوحيد - يكون موضوعه «أنماط الدلالة» على اعتبار أنها تعكس وتسمح بتأسيس لغة هي فرويدية واجتماعية في نفس الوقت، على اعتبار أنها تحولت مع الذات و التاريخ، وهذا التفكير ينحصر في مستوى آخر، فهو يستدعي فرويد وفي نفس الوقت يستدعي ماركس، وسوسير، لأجل أن يفصل خطاباتهم. وفي الحدود التي يبدو فيها أنه يدرك التاريخ على غرار النفس (وبالتبادل؟)، فهو يستخدم اللاشعور كنوع من النموذج القياسي، الذي يسمح بصياغات استعارية إيحائية ومشتركة. إن دراسة اللغة كמمارسة بيثخصية، دالة وفعالة بنفس طريقة العقلية الاقتصادية للمال - العمل داخل الصراعات الخفية التي يبنى عليها «المجتمع» (أليكون المستثمر ك - المكبوت؟) وأن معالجتها في نفس الحركة على أنها ظاهرة ضمخشخصية، مع احتمال تفكك مفهوم معين لـ «الذات»، سيعلن أن تدخل النظرية الفرويدية في أحوال تاريخية وفي تبديل إستيمولوجي.

ومثل هذا المشروع، مهما فكرنا فيه، يتجاوز بشكل واسع مشروعنا إلى حد يجعله غير قابل للإدراك<sup>(١)</sup>.

وهذا لا يعنى أننا نجهل سلطة الإيديولوجيا، وبالأحرى ثقل التاريخ، بل يعنى أننا قررنا العمل على مستوى أقل طموحاً، داخل سياق علمى لحقل حيث التاريخى لا يظهر ولا يتصرف إلا كثقل لغوى وكإرث رمزى. والمبدأ الذى يقوم عليه مشروعنا هو أنه توجد اليوم نظرية للاشتغال النفسى تبدو إجرائية، وأنه توجد اليوم مجموعة من ممارسات الكتابة هى فى نفس الوقت قديمة ولا تزال سارية المفعول، وأنه بإمكاننا بشكل مفيد دراسة الثانية على ضوء الأولى. وإذا كان هناك فى الداخل شكل للطهارة، ملائم قدر ما هو مؤقت فينبغى أن نرى فيه الشرط النظرى، وإلا للتطبيقى، للقرأة النفسانية للنصوص الأدبية: من الأفضل أن نشغل بأيد أكثر نظافة بدل الاشتغال بالأيادى الوسخة أو، كما قلنا، بدون أيادٍ على الإطلاق.

إن اللاشعور هو أن يُحكم علينا بأن نكرر ماضياً لا نتذكره، وأن نأخذ كذكرى ما لن يتكرر أبداً فى شكله الأول. والأدب هو مجموع الكتابات المرتبة بوضوح تحت تأثير التخيل (بعيداً عن التقنى والترىوى)، التى تعيد صياغة هذا الماضى الذى يهتز من الحقيقة السرية والتى هى نفسها خاضعة بشكل مباشر لقانون إنكاره. إن قرأة التخيل بالنظر النفسانى تسمح فى الوقت نفسه بمنح النصوص بعداً آخر وملاحظة الكتابة فى تكوينها وفى اشتغالها. والنشاط الأدبى يفوز من ذلك بنظام معنى إضافى وبالإعتراف به منتهكا باعتباره عمل الآخر. والبنىات الكونية والخصوصية التى لا توصف تجد نفسها هنا مضمنة بالكثير من الدقة، ومن ثم بالكثير من العدل.

هل ينبغى البحث فى مكان آخر عن حجج تبرر استعارة نظارة فرويد الممتازة؟ ليس المهم هو تنظيفها بعناية، وأن نحسن وضعها على الأفق؟

## هوامش الخاتمة:

- ١ - نحيل أيضا إلى وجهة نظر ليو برزاني في: بولجير وفرويد، سلسلة «شعرية»، سوى ١٩٨١م.

## معجم المصطلحات:

الانفعال - الانفعالية      Affect - Affectivité  
الانفعال: حالة انفعالية تكون في مجموعها موطن كل الإحساسات الإنسانية...  
والحال أن هناك تشويشاً بين مفاهيم الانفعال والغريزة والقلق (L'affect, Pulsion, Angoisse) سواء عند س. فرويد أو عند ج. لakan.

المحلل      Analysant - Analyse  
المحلل هو الذات الخاضعة للتحليل. ومصطلح Analysant استعمل مع ج. لakan محل مصطلح Analyse أو المريض Patient. وهذا المصطلح الجديد يبين بوضوح أن الذات لا تتوجه إلى المحلل لكي «يجرى لها التحليل»، فهو الذي يتكلف بمهمة الحديث والدعوى وأتباع القاعدة الأساسية. دون أن يلغى هذا المسؤولية الخاصة للمحلل في تسيير المعالجة.

المحلل      Analyste  
المؤلف      Auteur  
الأتوبيوغرافية      Autobiographie  
أوتوماتية التكرار      Automotisme de répétition  
هناك في تمثيلات الذات، في خطابها، في سلوكاتها، في أفعالها وفي الأوضاع التي تعيشها، شيء ما يعود باستمرار، أغلب الأحيان دون علم منها،... وهذه العودة أو هذا الإلحاح يظهر في شكل أوتوماتية.

الأخر      Autre, Autre  
هو الموضع الذي يحمر فيه التحليل النفسي، فيما وراء الشريك المختل، ما يحدد الذات مع أنه سابق لها وخارج عنها.

شفرة	Code
مفَهمة	Conceptualisation
التكثيف	Condensation - Verdichtung
<p>هى الإروالية التى بواسطتها يركز التمثيل اللاشعورى عناصر سلسلة من تمثيلات أخرى. والتكثيف، بعمله الإبداعى، يبدو جديراً بإبراز الرغبة اللاشعورية، لأنه يتمكن بفاعلية وإبداعية من تعطيل الرقابة، مع أنه من جهة أخرى يجعل صعباً قراءة ظاهر المحكى.</p> <p>ومن منظور جاك لاكان، فالتكثيف يشبه بـ «فيض فى الدوال»، وهو أقرب إلى الاستعارة.</p>	
الوعى - الشعور	Conscience
<p>فى أول تطبيقا عند فرويد، الشعور هو موضع النفسية الذى يمكن أن يعتبر معادلاً لعضو من أعضاء الحواس.</p> <p>لكن هذه العبارة تحيل إلى العديد من المعانى تسمح الألمانية بتمييزها على عكس الفرنسية. ففى الإنجليزية: عبارة Consciousness تعنى حالة شعورية، وعبارة- Awareness تعنى الضمير. وفى الألمانية نميز: ١- Bewubtsein وهى عبارة تشير عند فرويد إلى الوعى وإلى الشعور فى نفس الوقت. ٢- Gewissen: وهذه العبارة تعنى الضمير.</p>	
حكاية	Conte
تحويل مضاد	Contre - Transfert
<p>مجموعة من ردود أفعال المحلل اللاشعورية تجاه الشخص المحلل، وبخاصة تجاه تحويل هذا الأخير.</p>	
النقد النفسانى	Critique Psychanalytique



D'echiffrement

فكّ السُّنن

D'eplacement - Verschiebung

النقل

هو عملية مميزة للعمليات الأولية، بواسطتها تنفصل كمية من الانفعالات عن التمثيل اللاشعوري الذي كانت ترتبط به، وتسير نحو الارتباط بتمثيل آخر ليس له بالتمثيل السابق إلا روابط ترابط أقل شدة، إن لم تكن طارئة. وهذا التمثيل الأخير يستقبل، من ثم، شدة ذات أهمية نفسية، بينما التمثيل الأول المنقول كأنه مكبوت من جراء هذا الفعل وهذه العملية يعتبرها چاك لاکان مجازا مرسلا m'etonymie

D'esir

الرغبة

هي نقصان يسجل داخل الكلام، وهي بصمة الدال على الكائن المتكلم.

Elahoration Secondaire

المراجعة الثانوية - الصياغة الثانوية

نعمد الترجمتين أعلاه الأولى يستعملها مصطفى صفوان في ترجمته لكتاب فرويد «تفسير الأحلام»، والثانية يستعملها ج. طرابيشي في ترجماته لمؤلفات فرويد.

وهي تعينّ الطور الثاني من عمل الحلم بعد عمليات التكثيف والنقل والتمثيل، وقوامها إخراج المضمون الظاهر للحلم إخراجا منطقيا.

Enonciataire

المتلفظ إليه

Eros

إيروس

هو مجموع غرائز الحياة في النظرية الفرويدية. هو إله الحب عند اليونان. وهو مبدأ النشاط وليل الرغبة، طاقته الليبيدو بالنسبة إلى التحليل النفسي ونقيضه هو تاناتوس إله الموت عند اليونان ومجموع غرائز الموت في النظرية الفرويدية.

Fiction

التخييل

Fantasme

استيهام

بالنسبة إلى س. فرويد، الاستيهام هو تمثيل، سيناريو متخيل، للشعور أو لما قبل الشعور أو للا شعور. وهو يستلزم شخصية أو عدداً من الشخص و يقوم بإخراج مشهدي للربة بشكل أكثر أو أقل تنكراً.

الاستيهامية Fantasmatique (La)

الهيرمينوطيقا - التأويلية Herm'eneutique (La)

مثثلة Id'ealisation

تقمص Identification

هو تمثل ذات أخرى ينتج عنه أن الذات الأولى تتصرف كالذات الأخرى...

لا شعور Inconscient

هو المحتوى الغائب في لحظة معينة من الوعي، ويوجد في مركز النظرية النفسانية.

وحسب الطوبيقا الأولى، فرويد يسمي اللاشعور المحفل المكون من عناصر مكبوتة ترفض النفاذ إلى محفل ما قبل الشعور - الشعور. وفي الطوبيقا الثانية تصف عبارة اللاشعور محفل الـ «هذا» Le Ça، وتنطبق جزئياً على محافل الأنا والأنا الأعلى.

وبالنسبة إلى التحليل النفسي المعاصر، فاللاشعور هو موضع معرفة مكونة من مادة لفظية خالية في حد ذاتها من الدلالة، ومنظمة للتلذذ وضابطة للاستيهام والإدراك ولجزء أكبر من الاقتصاد العضوي.

وبالنسبة إلى لا كان، هناك قاعدتان تحكمان مفهوم اللاشعور:

- اللاشعور هو خطاب الآخر - اللاشعور مبين كالكفة.

مأسسة Institutionalisation

تفسير Interpre'tation

هو تدخل المحلل سعياً إلى إبراز معنى جديد فيما وراء المعنى الظاهر الذى يمكن أن يقدمه أحد خطابات الذات.

Inquietante etrange

الغربة المقلقة

إن الغريب المقلق هو كل ما ينبغي أن يُخفى لكنه يظهر. هو هذا الشيء الذى يفاجئنا مع أنه جَدّ معروف، هو ما يعود إلينا من الخارج مع أنه يعتبر جزءاً من الداخل، هو مكبوت يعود بطريقة فجائية داخل الحياة اليومية كما داخل مشهد الفن ومن أجهة أخرى هناك أشياء لا تبدو غريبة مقلقة فى التخيل، لكنها تصبح كذلك لو حدثت فى الحياة. وفى هذا الإطار يدرس س. فرويد التخريفات والاشباح والأشياء الجامدة التى تتحرك...

Jouissance

تلذذ - متعة

Legende

أسطورة

Libido

الليبيدو

كلمة لاتينية الأصل تعنى النزوة، الهوى، الشهوة، الشهية، الحاجة الطبيعية، إلخ، ظلت تعلى عند فرويد قوة الغريزة الجنسية، والطاقة الجنسية، وحددها يونج بأنها طاقة نفسية حيوية.

Literature

الادب

يعرفه جان بلمان - نويل فى مقدمة هذا الكتاب بأنه هو هذا الذى عن طريقه نعى إنسانيتنا التى تفكر وتتكلم، فبشيء فقط كالادب يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وبقدره الكونى واشتغاله الاجتماعى والذهنى.

والخطاب الأدبى يفرض قبول فكرة لغة أخرى لم تكن تقول فقط وبالمضبط ولا بكيفية حقيقية ما كان يبدو أنها تقوله، فهو ليس رسالة محملة بمعنى واحد واضح، بل هو يمتلك سلطة الإيحاء باللامتوقع وبالمجهول، ومن ثم فالكاتب يتحدث عند الكتابة عن أشياء لا يعرفها بدقة.. يعنى أن المعنى يكون فائضاً فى النص، هذا الذى

لا يحىي إلا إذا احتوى فى دواخله على شىء من اللاشعور.

Manque	نقصان
Motif	حافز
Mecanisme	ميكانيكية
Mythe	خرافة
Nom - du - P'ere	اسم الأب

نتاج الاستعارة الأبوية الذى يسند الوظيفة الأبوية إلى المفعول الرمزي لدالّ خالص والذى فى وقت لاحق. يعين كل ما ينظم الدينامية الذاتية مسجلا الرغبة فى سجل الدين الرمزي.

Narcissisme	النرجسية
-------------	----------

حبّ يقود الذات إلى موضع جد خاص، هو الذات نفسها

Objectal	موضوعانى
----------	----------

الموضوعانى Objectal وليس الموضوعى Objectif. والعلاقة الموضوعانية هى علاقة الذات بموضوع خارجى بالنسبة إليها، والمواضيع فى هذه العلاقة الموضوعانية ليست هى الأشياء، أو ليست هى الأشياء وحدها، وإنما أيضا الأشخاص ومن ثم فإن الليبيدو الموضوعانى هو الليبيدو المنصب على شخص آخر، على حين أن الليبيدو الأبوى هو الليبيدو المنصب على الذات.

Oeuvre	أثر - آثار
pathographie	الباتوغرافية
Perlaboration	الاعتمال

هو عمل، غالبا طويل وشاق، مرصود لتجنب أن لا يفرق الحطّ فى المقاومة ويرفض الاعتراف ببعض التفسيرات.

phallus	الفالوس
هو فى الاصل عضو الذكورة وفى التحليل النفسى رمزه أو بديله.	
Plaisir	اللذة
Pragmatique du discours	تداولية الخطاب
Prime de plaisir	مكافأة اللذة
Processus Primaires	العمليات الاولى
Processus secondaires	العمليات الثانوية
Psychanalyse	التحليل النفسى
يعرفه جان بلمان - نويل فى المقدمة بأنه جهاز مفاهيمى يعيد تشكيل العمق النفسى، ويشيد نماذج لفك الشفرة. وهو فى نظره، مثل الأدب، قراءة: يقرأ الإنسان فى حياته اليومية وداخل قدره التاريخى، رأساً مدفا يرمى إلى التوصل إلى حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.	
Psychanalyse textuelle	التحليل النفسى النصى
Psychocritique	النقد النفسى
Psychologie des profondeurs	علم نفس الأعماق
Représentations inconscientes	التمثيلات اللاشعورية - المثلّات -
-Représentants	مقاوغة
هى كلّ ما يُقام فى أفعال وأحاديث المحلّ ولوج هذا الأخير إلى لاشعوره.	
Roman Familial	الرواية العائلية
إنها استيهام خاص، فيه تتصور الذات أنها مولودة من أباء من مستوى اجتماعى رفيع، بينما يحتقر أباه الحقيقيين، معتقداً أنه متبنّى من طرفهم.	
Schizo - analyse	التحليل السيكونوفرينى

Semanalyse	السيمياء التحليلية
signe	الدليل
Signifiante	المدلولية
Signifié	المدلول
Sub - conscient	ما قبل - الشعور
Subjectivité	الذاتية
Sublimation	الإعلاء
ميكانيكية تركز إلى أن نشاطا غريزيا يحول عن مجراه نحو غاية جديدة لا جنسية، ونحو أشياء مثمنة اجتماعيا.	
Surmoi	الانا الأعلى
symbolique	رمزي
Tabou	محرم - تابو
Thématique	ثيماتية
Théorisation	صوغ نظري
Transnarcissique	عبر - نرجسى

## أعمال س. فرويد:

- ١ - Abre'ge' de psychanalyse- (1938) puf, 1970.  
وهذا العمل ترجمه جورج طرابيشي إلى العربية تحت عنوان «مختصر التحليل النفسي»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.
- ٢ - L'Avenir d'une illusion (1927), puf., (1932), 1971.  
وهذا العمل ترجمه جورج طرابيشي تحت عنوان «مستقبل وهم»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.
- ٣ - Cinq lecons sur la psychanalyse. (1904, 1909) Payot (1950),- 1971.  
ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «خمسة دروس في التحليل النفسي»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.
- ٤ - Cinq psychanalyses (1905- 1918) Pul' (1954), 1970.  
De'lire et re'ves dans la "Gradiva" de jeusen (1907) - ٥
- NRF (1949), 1971. novalles traductions 1986.  
- ترجمه نبيل أبو صعب، وراجعه صياح جهيم تحت عنوان «الهذيان والأحلام في قصة غراديفا لجنسن»، منشورات وزارة الثقافة بدمشق.
- ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «الهذيان والأحلام في الفن»، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان الطبعة الأولى ١٩٧٨، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م.
- ٦ - Essais de psychanalyse - (1915 - 1923), Payot (1951), 1971 .  
Essais de psychanalys applique'e - (1906 - 1923). NRF (1933), - ٧
1971.  
٨ - Inhibition, symptome, angoisse (1926), puf (1951), 1968.  
ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «الكف، العرض، الحصر»، - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.
- ٩ - L'Interpretation des re'ves - (1900), PUF, (1926), 1971.

ترجمه إلى اللغة العربية مصطفى صفوان وراجعه مصطفى زيور - تحت عنوان «تفسير الأحلام» مجموعة - المؤلفات الأساسية في التحليل النفسي، بإشراف الدكتور مصطفى زيور - دار المعارف - القاهرة.

١٠. Introduction à la psychanalyse - (1915 - 1917), Payot (1951). 1973.

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «مدخل إلى التحليل النفسي»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، لبنان.

١١. Malaise dans la civilisation - (1929), PUF (1934), 1971.

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «قلق في الحضارة» منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

١٢. Mavie et la psychanalyse - (1925), NRF (1950), 1970.

- ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «حياتي والتحليل النفسي»، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

- وترجمه كذلك إلى اللغة العربية كل من الدكتور: مصطفى زيور والدكتور عبد المنعم المليجي، وقد ظهرت هذه الترجمة في مجموعة «المؤلفات الأساسية في التحليل النفسي» تحت عنوان «حياتي والتحليل النفسي».

١٣. Me'tapsychologie - (1915 - 1917), NRF (1952), 1968.

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «علم ما وراء النفس»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

١٤. Maise et le monoth'eisme - (1939) NRF (1948), 1971.

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «موسى والتوحيد»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

١٥. Le Mot d'esprit et ses rapports avec L'Inconscient (1905),

NRF (1930), 1969.

١٦. La Naissance de la psychanalyse - (1950). PUF (1956), 1973.

١٧. N'evose, psychose et perversion - (1894 - 1924) PUF, 1973.

ترجمه ج. طرابيشي إلى العربية تحت عنوان: «المصاب، الذهان، الانحراف الجنسي»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

١٨. Nouvelles conférences sur la psychanalyse - (1932), -



NRF (1936), 1971.

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «مخاضات جديدة في التحليل النفسي»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

Psychopathologie de la vie quotidienne - (1901), Payot (1948), - ١٩ 1971.

Le reve et son interpretation - (1901), NRF (1925) 1969. ٢٠.

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «الحلم وتأويله»، منشورات دار الطليعة، بيروت - لبنان.

Un souvenir d'enfance del. de vinci (1910), NRF (1927), - ٢١ 1977.

La Technique psychanalytique - (1904 - 1918), PUF (1953), ٢٢ 1970.

Totem et tabou - (1912), Payot (1947), 1971. ٢٣.

ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «الطوطم والحرام»، منشورات دار الطليعة بيروت - لبنان.

Trois essais sur la theorie de la sexualite' (1905) NRF, 1962. - ٢٤

ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «ثلاثة مباحث في نظرية الجنس»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان، ١٩٨١.

vie sexuelle (1907 - 1931) PUF, 1970. La - ٢٥

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «الحياة الجنسية»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٢.

ملحوظة: إن المراجعيات المعتمدة في الكتاب، من أعمال س. فرويد، تعود إلى التواريخ المسطر عليها هنا، وهي ترجمات قديمة أحيانا، ويحدث أن استشهاداتنا تكون متغيرة قليلا بالنسبة إلى النص المعتمد - جان بلمان نويل.



## أعمال جان بيلمان - نويل:

- 1 - "paul valéry devant la critique de notre temps" paris, garnier, 1971.
- 2 - "La texte et L'avant - texte", "L", Larousse, 1972.
- 3 - "La poésie - philosophie de Milosz (essai sur une 'écriture)" Bibliothèque du xx<sup>e</sup> siècle" Klincksieck, 1977.
- 4 - "Vers l'inconscient du texte", "Écriture", PUF, 1979.
- 5 - "Gradiva au pied de la lettre", "Le fil rouge", PUF, 1983.
- 6 - "Les contes et leurs fantasmes", "Écriture", PUF, 1983.
- 7 - "L'Auteur encombré (stendhal/ Armance)", "Objet", "Presses universitaires de lille, 1985.
- 8 - "Biographies du désir (stendhal, Breton, leiris)", "Écriture", PUF, 1988.
- 9 - "Interlignes - Essais de textanalyse" "Objet", Presses universitaires de lille, 1988.
- 10 - "Le quatrième conte de Gustave Flaubert", "Le texte Rêve", PUF, 1990.
- 11 - "Diaboliques au divan", "Soupçons", Toulouse, Ed. Ombres, 1991.
- 12 - "Interlignes 2 (explorations textanalytiques)", "objet", Presses universitaires de lille, 1991.



## فهرست الكتاب

### صفحة

٥	٠ تنبيه (المترجم)
٧	٠ المقدمة: القراءة من خلال التحليل النفسي
١٣	٠ الفصل الأول: القراءة مع فرويد
١٤	١ - ماذا يعنى «تطبيق» التحليل النفسى؟
١٦	٢ - درس فى القراءة
١٩	٣ - الكتابات الفرويدية
٢٣	٠ الفصل الثانى: قراءة اللاشعور
٢٤	١ - عمل الحلم
٢٨	٢ - حيل اللغة
٣١	٣ - اللعب بالكلمات
٣٩	٠ الفصل الثالث: أن يقرأ الإنسان نفسه بنفسه
٤٠	١ - التمثيلات اللاواعية فى النص الأدبى
٤٣	٢ - مكافأة اللذة والإعلاء
٤٦	٣ - عن التقمص
٥٠	٤ - «الم» الكتابة
٥٢	٥ - الورقة والاريدة
٦١	٠ الفصل الرابع: قراءة الإنسان
٦٢	١ - الإنسانى والرمزى
٦٦	٢ - خرافات وحكايات وأساطير
٦٩	٣ - النماذج والحوافز
٧١	٤ - الاجناس الأدبية
٧٤	٥ - نماذج أخرى
١٣٩	

## صفحة

٨٣	الفصل الخامس: قراءة الكاتب الإنسان .....
٨٤	١ - أن تُدرج في ما (مَن) تقرأه.....
٨٧	٢ - التحليل النفسي للمؤلف: الأسلاف الكبار.....
٨٩	٣ - النقاد النفسيون - البيوغرافيون.....
٩١	٤ - مواقف النقد النفسي البيوغرافي .....
٩٣	٥ - مشكل المؤلف.....
٩٥	٦ - حالة الأوتوبيوغرافية.....
٩٧	٧ - النقد النفسي، أو شارل مورين، ١ .....
١٠٣	الفصل السادس: قراءة النص.....
١٠٤	١ - «غراديف» أمى خطوة الراقصة أم خطوة المتعبدة؟.....
١٠٦	٢ - التدخّل في النص.....
١١٠	٣ - من «التراپطات» إلى «التراكبات» « مورين ٢ .....
١١٣	٤ - إنجازات وتصورات.....
١٢١	خاتمة .....
١٢٤	معجم المصطلحات .....
١٣٣	لائحة بأعمال س. فرويد.....
١٣٧	لائحة بأعمال جان بيلمان - نويل.....

رقم الايداع بدار الكتب  
٩٧ / ٨٩٥١

I.S.B.N الدولي الترميم  
977 — 235 — 864 — 6











هذا الكتاب...

( التحليل النفسي - في تياره «الفرويدي» خاصة - فنُّ أكثر منه علماً، يستند إلى نظرية وممارسة، بلا تقنيات إلزامية أو شفرات شفاقة أو نماذج مؤكدة، وبلا تصورات أحادية التكافؤ أو معالم ثابتة..

وعليه، فمن الوهم الحديث عن التحليل النفسي، عبر حواشٍ بسيطة. فلن يجد القارئ، في هذا الكتاب، عرضاً منظماً لمفاهيم التحليل النفسي؛ فهو ليس أكثر من قراءة ناقد يحلل نفسياً أكثر منه محللاً (متمرساً).

مجموعة قراءات تبدأ من «اللا شعور» وتنتهي بـ «النص».... تمثل محور هذا الكتاب.